

17

SZÖVEGEK KÖZÖTT  
SZ/K  
2013

## ELŐSZÓ

Két szempontból lép túl a *Szövegek között* sorozat önmagán. Az egyik – nevezzük egyszerűen – technikai, másik – nevezzük némileg bonyolultabban – kulturális földrajzi. Ami az első szempontot illeti, ennek pénzügyi-gazdasági, valamint a befogadás felől magyarázható okai volnának megjelölhetők. A papíralakban kiadott sorozatra a katasztrofális egyetemi-tanszéki pénzügyi-gazdasági viszonyok között immár nem jut pénz, a nem olcsóbbá váló nyomtatási költségek fedezésére a legjobb indulattal sem teremthetők elő a keretek. Ugyanakkor a szükségből erény is faragható: a tapasztalat igazolni látszik azokat a felméréseket-számításokat, miszerint az olvasók egy – messze nem jelentéktelen – hányada nem könyvtárból, nyomtatott könyvből szerzi be információit, különféle dolgozataihoz szükséges forrásmunkáit, rövidebben: az internetre föltett anyagok után érdeklődik, onnan dolgozik, azokba olvas bele. Az erre történő ráismerés készítette arra a sorozat szerkesztőit, hogy megkíséreljék továbbéltetni a sorozatot (s erre máshonnan érkező készítés is ösztönzött), méghozzá az eddigiektől szellemiekben nem, a közvetítés minőségét tekintve azonban más formában. Ami pedig a kulturális földrajzi „terjeszkedést” illeti, Kovács Flóra szerkesztő ötlete volt, hogy miután tanszékünk sűrű, termékeny kapcsolatokat ápol a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Magyar Irodalomtudományi Intézetének oktatóival és részképzéses hallgatóival, érdemes annak megkísérlése: bevonhatók-e a sorozat munkálataiba, hajlandók-e közreműködni a hagyományosan sokszínű, nemcsak irodalomtörténeti/elméleti, hanem kultúratudományi dolgozatok gyűjteményének megszervezésébe. Itt mondunk köszönetet kolozsvári kollégáinknak, hogy kiváló hallgatóik, doctorandusaik dolgozatai közül néhányat rendelkezésünkre bocsátottak, ezáltal a SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék által művelt többféle diszciplínát újabb perspektívájú írásokkal tették színvonalasabbá. Ami kitűnhet: a szegedi-kolozsvári érdeklődési irányok sok tekintetben fedik, más tekintetben kiegészítik egymást.

Ugyancsak kitetszhet, hogy a kultúratudományi megközelítések nem szorítják háttérbe, nem teszik kétségessé az irodalom/színház/filmtudományi/elméleti megfontolásokat, inkább módszerek, elgondolások találkozása vezeti a kötet szerzőinek írásait, olyan irányba tájékoztatnak, amely eleve számol a módszertani lehetőségek elfogultságával, többféleségével, s elutasítja mindenféle kizárólagosság, kötelező érvényűség érvényesítését. Egyben a szerkesztők szándékaival teljes összhangban a sokszínűség, a nyitottság, az idegenségtapasztalatból származtatott kultúraköziesség nézőpontjaival igyekeznek élni a szerzők. A vizsgálódási terület széles, a (rész)diszciplínák spektruma igencsak tarka, s talán ez is hozzájárul a kötet érdekességéhez. Akad másodközlés is, ezt indokolhatja, hogy az első publikáció viszonylag kevesek által olvasott orgánumban jelent meg, ezen a helyen azonban a több – másféle – tanulmány keretében új jelentéssel töltődik fel. A filológia jelenléte bizonyítja, hogy az úgynevezett hagyományos irodalomtörténetírás sem jár rosszul, a kötetben meg nem jelent, elfelejtett Krúdy- és Juhász Gyula-írások mindenképpen érdemesek arra, hogy kiássuk a hírlapi közlés elfedéséből.

Reménykedünk abban, hogy a *Szövegek között* ebben a formában is megleti olvasóit.

## A „KI NEM OLTÓDÓ” NEVETÉS MINTÁZATÁNAK ALAKULÁSA (A HOMÉROSZI KACAJ ÉS GWYNPLAINE VIGYORA)

Dolgozatom<sup>1</sup> egy korábbi írásom, *A nevetés színre lép* –Homérosz és Arisztotelész nevetés-konceptiói<sup>2</sup>, amelyben a nevetés antropomorfizálódásának egy lehetséges történetét kíséreltem megadni úgy, hogy a nevetés és nevetséges alakzatainak paradigmaticusként felismert vagy elismert történeti forrásait elemeztem, tehát ennek a sok szempontból vázaltszerű szöveg Homérosz részének át-és továbbgondolása. Figyelmem akkoriban Homérosz *Íliász*<sup>3</sup> és *Odüsszeia*<sup>4</sup> című hőskölteményének *homéroszi kacajára*, az olümposzi istenek „ki nem oltódó nevetésére”, illetve Héphaisztoszra, az istenek kitörő nevetéséhez így vagy úgy, de szorosan kötődő figurájára fókuszált. Újraolvasva az akkori elemzést, mára már több szempontból is láthatóvá váltak gondolatmenetem vakfoltjai. Az egyik ilyen vakfoltot képezte az, hogy elsiklottam az eposzok hőseire, az emberekre jellemző nevetés és nevetséges vizsgálata fölött, a másik pedig, hogy a *homéroszi kacaj* meghatározásakor maga a meghatározás módszere vezetett inkább, mint az eposzok szöveghelyei. A következőkben név szerint ugyanazt a kacajt, az istenek „ki nem oltódó nevetését” (*aszbesztosz gelós*) veszem a tanulmány kiindulópontjául, de ez a kacaj már nem a régi – megváltozott jelentése és jelentősége, s megváltozott a lencse is, amin keresztül szemlélem azt. A dolgozat később megjelenő, II. részében Héphaisztosz és Therszitész figuráját választva vezetőként Victor Hugo *A nevető ember* című regényének egyik főhősét, Gwynplaine-t és szerepét vizsgálom majd, akinek gyerekkorában arcát eltorzították és örökké vigyorgó maszkká szabták át, ezáltal változtatva meg eredendően peeri, vagyis főnemesi sorsát, s alkották meg belőle az ideális pojáca alakját. Maszkja ugyanis külső szempontból tökéletes vándorkomédiássá tette: aki meglátta, nem állhatta, hogy ne kezdjen el kacagni látványán. Míg Héphaisztoszhoz hasonlóan Gwynplaine is képes az ellenállhatatlan nevetetésre, ugyanakkor ezt nem csak rútságával – mint ahogy Héphaisztosz nevetségességét több értelmező a kovácsisten lelki, testi hibájának tulajdonítja –, de örökön nevető arcával éri el. A *homéroszi kacaj* Victor Hugo-i változata Gwynplaine történetében nem csak kettéhasad – amennyiben a nevetető is ennek emberre szabott változatával ruházódik fel, illetve ugyanez a „komédiás maszk” a nézőket kitörő kacagásra sarkallja –, hanem egy emberi arc helyét veszi át. A homéroszi, „ki nem oltódó nevetés”, feltételezhetően elsősorban hangos, harsogó nevetést, vagyis valóban a magyar ‘kacaj’ szóval jelöltek<sup>5</sup> jelenthette, Gwynplaine nevetető nevetése azonban médiumában, testi

<sup>1</sup> A dolgozatban előforduló ógörög szavak egységesen a szépirodalmi művekben használt, latin betűs átírásban szerepelnek, és mellőzik a hangsúlyjelöléseket.

<sup>2</sup> Pál Katalin: „A nevetés színre lép”, in *Szövegek között XV.*, szerk. Fried István, Kovács Flóra, Lengyel Zoltán, Szeged, SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tsz., 2010. 90-116. [http://www.szokoz.complit.u-szeged.hu/wp-content/uploads/2012/09/06.P%C3%A1l-Katalin\\_2010\\_15.pdf](http://www.szokoz.complit.u-szeged.hu/wp-content/uploads/2012/09/06.P%C3%A1l-Katalin_2010_15.pdf) elérés: 2013. január.11.

<sup>3</sup> Homérosz: „Íliász”, ford. Devecseri Gábor, in: Homérosz: *Íliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1974.

<sup>4</sup> Homérosz: „Odüsszeia”, ford. Devecseri Gábor, in: Homérosz: *Íliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1974.

<sup>5</sup> „Kacag: (...) Hanguutánzó eredetű szócsalád. Eredetileg föltehetően a kuncogó, vihorászó nevetés hangját jeleníthette meg. A hanguutánzás síkján rokonságban van a *kuncog* igével; 1. pl. a *kacag*-nak *kocog*, a *kuncog*-nak *kucog* változatát. A szócsalád igei tagjainak végződéseik gyakoriságát képzők; van *kacáro* ~ *kacározik* igei alakulat is (először sz.-ban: 1843: *kacáro*; Nagy Ig.: Besz. 2: 108: NSz.). A *kacaj* olyan névszóképzős származék, mint a *moraj*, *zsidvaj* stb. – A kacagást számos más nyelv fejezi ki hanguutánzó eredetű s a m. *kacag*-hoz némileg hasonló hangalakú szóval; vö. pl.: gör. *kakhadz*; *kakéhadz*; *kaghadz*; lat. *cachinnare*; ófn. *kachazzen*, kfn. *kachen*, ném. *kichern*: ‘kacag, vihog’; 1. még a *habotál* ige szláv nyelvi megfelelőit *habota* a. A m. *kacag* családja azonban etimológiailag nem függ össze ezekkel.” In: *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, II. kötet, főszerk. Benkő Loránd, szerk. Kiss Lajos, Papp László, Budapest, Akadémia Kiadó, 1970. 294.

közvetítettségében különbözik e kacajtól, amennyiben a felharsanó nevetés vizualizációja is egyben. A nevetség tárgyát a szűnni nem akaró kacaj arcra írt vonásainak, a maszk örök vigyorának, röhejességének köszönheti. Gwynplaine azért „szörnyen” nevetséges, mert képtelen nem nevetni, minden indulatának hangja és látványa a kacaj és vigyor elegyében tör a felszínre, s ahol e kitörést nézők sokasága szemléli, ott ők is akaratlanul utánozni kénytelenek a színpadon felkínált indulatokat, s annak hangját és látványát. A nevetés, mint az ásítás, ragadós, s ezt Victor Hugo is tudja.

### **I. rész: A homéroszi kacaj**

A homéroszi kacaj kifejezés a német nyelvű *homerisches Gelächter* és a francia *rire homérique* mintájára a magyar nyelvben is a homéroszi eposzok isteneire jellemző ‘ki nem oltódó nevetés’ (gör. *aszbesztosz gelósz*) jelentette. Rejtély, hogy e jelzős szószerkezet miért keletkezett és kelhetett az általa megidézett/ helyettesített, eredeti, *aszbesztosz gelósz* kifejezés különböző nyelvű fordításai mellett önálló életre, hiszen utóbbi összesen kétszer jelenik meg az eposzokban az istenek reakcióinak leírásaképpen (egyszer az *Íliász* Első énekében<sup>6</sup>, egyszer pedig az *Odüsszeia* Nyolcadik énekében<sup>7</sup>), ráadásul egyszer szerepel az emberek jellemzőiként is (a halandók egyszer szenvedik el a „nemlohadó nevetés”<sup>8</sup> átkát, mellyel Athéné sújtja Pénélopé kérőit az *Odüsszeia* Huszadik énekében). Vajon miért cserélték ki a nevetés jelzőjét az eposzok feltételezett szerzője nevének mellékevesített változatára, miért tűnt kiemelendőnek – ritka előfordulása ellenére is – a homéroszi eposzok isteneinek kacaja, s milyen értelmezésbeli egyszerűsítéseket váltott ki e kifejezés elterjedése?<sup>9</sup> Tegyük félre azonban – a kíváncsiságot ettől függetlenül mozgató – rejtélyt, azt, hogy az európai kultúrában valamikor és valamiért fontos volt kiemelni az antik görög istenek nevetését, de olyan úton, hogy az azt kiemelő szerkezetben az olümposzi nevetés kreátorának nevére tegyenek utalást, és vizsgáljuk meg, hogy mit jelenthetett az *aszbesztosz gelósz* a homéroszi eposzokban.

Első lépésként bontsuk szét a szószerkezetet, s vegyük szemügyre az *aszbesztosz* jelzőt, amelyet Devecseri Gábor magyar nyelvre a „ki nem oltódó”<sup>10</sup>/„kinemoltódó”<sup>11</sup>, „sose csillapodó”<sup>12</sup>, „nemlohadó”<sup>13</sup>, „örök”<sup>14</sup>, „el nem húnyó”<sup>15</sup> változatokként fordított, illetve „[a vad hadilármáj] sosem húny”<sup>16</sup> megoldással adott vissza. A jelző az eposzokban jóval többször fordul elő, mint a teljes szószerkezet, utóbbi jelentésárnyalatainak megadásában viszont különböző szövegkörnyezeteinek megvizsgálása is a segítségünkre lehet. Az *aszbesztosz*<sup>17</sup> ugyanis nem kizárólag a nevetés, s még csak nem is pusztán az olümposzi istenek nevetésének jelzőjeként bukkan fel az eposzokban.

<sup>6</sup> Homérosz: *Íliász* (I. /599), id. kiad. 25.

<sup>7</sup> Homérosz: *Odüsszeia* (VIII. /326), id. kiad. 555.

<sup>8</sup> Homérosz, *Odüsszeia* (XX. /346), id. kiad. 739.

<sup>9</sup> Stephen Halliwell például nehezményezi, hogy Friedrich Nietzsche az *Emberi, nagyon is emberi* első kötetének I. rész, 16. aforizmájában „a homéroszi kacajt úgy használja, mintha az a valóság alapvető jelentéktelenségét tükrözné vissza, de ilyen egzisztenciális nevetés sem embertől, sem istentől nem hangzik fel Homérosznál.” Vö. Stephen Halliwell: *Greek laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, New York, Cambridge University Press, 2008. 59. Stephen Halliwell tehát arra hívja fel a figyelmet, hogy a homéroszi kacajnak sosem célja a halandók vagy a születő és pusztuló dolgok lefokozó kinevetése, vagyis pusztán mulékonysága miatt az emberek világa az istenek szemszögéből sosem nevetséges.

<sup>10</sup> Homérosz: *Íliász* (I. /599), id. kiad. 25. és Homérosz: *Odüsszeia* (VIII. /326), id. kiad. 555.

<sup>11</sup> Homérosz: *Íliász* (XI. /500; XIII/169, 540), id. kiad. 197., 225. és 235.

<sup>12</sup> Homérosz: *Íliász* (XXII. /96), id. kiad. 387.

<sup>13</sup> Homérosz: *Íliász* (XI. /50; XVI/123, 267), id. kiad. 185., 283., 287. és Homérosz: *Odüsszeia* (XX. /346), id. kiad. 739.

<sup>14</sup> Homérosz: *Odüsszeia* (IV. /584), id. kiad. 504.

<sup>15</sup> Homérosz: *Odüsszeia* (VII. /332), id. kiad. 545.

<sup>16</sup> Homérosz: *Íliász* (XI. /530), id. kiad. 198.

<sup>17</sup> Vö. *aszbesztosz* szócikk, in *Wörterbuch über die Gedichte des Homers und der Homeriden* (Nach dem früheren Seilerischen Homer-Wörterbuch neu bearbeitet von Carl Capelle), Darmstadt, Wissenschaftliches Buchgesellschaft, 1968. 93. és Stephen Halliwell: *Greek laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, id. kiad. 61-62.

Az *Íliász* Tizenhatodik énekében a görög hajókat emésztő lángot (*flox*),<sup>18</sup> a Huszonkettedik énekben Hektór indulatának hevességét, harci kedvét (*menosz*),<sup>19</sup> ugyanakkor legtöbbször (6-szor) a „hadizaj”, „hadilárma”, „zaj” (*boē*) hangerejét jelöli.<sup>20</sup>

A Tizenharmadik énekben például kétszer ismétlődik egy sor, amelyben a „kinemoltódó hadizaj kelt” (*boē d' aszbesztoz horórei*)<sup>21</sup> szócsoporthoz is előfordul. A történetek a hajónál zajló harcok körül forognak, ahol Priamosz fia, Déiphobosz és ellenfele, Mérionész, „ki Árészsal egyenlő”<sup>22</sup> kétszer csapnak össze egymással. Első alkalommal akkor, amikor Hektór buzdítására a trójai harcosok közül Déiphobosz kitör, s ezt észreveszi Mérionész, aki ekkor gerelyt hajít rá, de az elakad a trójai pajzsában. A halálra rémült hős pajzsát átszaggatja ugyan a gerely, de sebet nem üt a testén, s szerencséjének köszönhetően ezzel egy időben megfosztja támadóját fegyverétől. A gerelyt hajító Mérionészt viszont épp saját támadása fegyverzi le, s elesik a hős megölésének diadalától is, ezért haraggal hátrál vissza a sátrához, hogy mielőbb pótolva fegyverét, folytathassa a küzdelmet.<sup>23</sup> Párbajuk azonban nem fejeződik be ezzel a találkozással. Másodszor Déiphobosz Ídomeneuszt célozza meg dárdájával, de az helyette Aszkalaphoszba fúródik, s amikor Déiphobosz épp a halott Aszkalaphosz sisakját venné magához, az előbb még sikertelen Mérionész felfigyel rá. Homérosz szavait idézve: „nékiszökel s karján gerelyezte”. A sérültet Politész menti ki a harcterről.<sup>24</sup> Kettejük párviadalának csatajelenetét az elbeszélő néhány sor erejéig a fegyvert vesztett vagy sebesült visszavonulásának, illetve kimenekítésének képeinek szenteli. Mivel a csata leírása tematikusan egymáshoz szorosan kötődő, hiszen egymásra reagáló, egymással „harcban álló” cselekménysorok összessége, ezek tematikus iramát, lendületét – a versmérték mellett – egy-egy, a konkrét tetteket sorjázó hosszabb lélegzetű leírás adja meg. Ha pedig a csatateren egy szereplő olyan sérülést szenved, amely életét megkíméli, de a küzdelem folytatását gátolja, az eddigi, az események menetének ritmusában elmerült hallgató figyelme megtörik, mert azt Homérosz pár odakívánczó sorral a sérült krízispontján már átbukott sorsa felé fordítja. Ha ezek a szereplők elhagyják a csatateret, a figyelem ismét a harcokra irányulhat, s ekkor a következő átkötő mondat idézi meg a sérülés előtti állapotokat: „S mások vívtak mind, kinemoltódó hadizaj kelt” (*Hoi d' alloi marnanto, boē d' aszbesztoz orórei*). A „mások”, a többi harcos pedig az ezt következő sorokban már ismét szemünk előtt vívják a, valóban eddig sem szünetelő háborút. „Elsőnek Telamón fia Teukrosz szúrt le egy embert,/ lándzsás Imbriosz ez, kinek apja a soklovu Mentór;”<sup>25</sup> – kezdődik újra Mérionész fegyvervesztésének jelene után a vérengzés. Déiphobosz megsebesítése és kimenekítése, és az átkötő mondat megismétlése után pedig Homérosz így folytatja a csatát: „Aineiasz Aphareuszt, a Kalétoridészt, nekiszöke/ Torkonütötte, hogy ez rátört, hegyezett kelevézzel:/ Félrebukott feje ott, sisakot s velerántva a pajzsot,/ S lélektépő szörnyű halál omlott le köréje.”<sup>26</sup> A harcoktól eltávolodó, majd visszatérő figyelem útját az elbeszélő a kiemelt sorral úgy teszi zökkenőmentessé, hogy először a szörnyű „hadizajt” halljuk meg, s ahogy közeledünk a hadszíntérre, úgy kristályosodik ki szemünk előtt egy újabb harcos kontúrja és – a háború ugyancsak borzalmas, de talán a homéroszi korban dicsőséges – cselekedetei. A fegyvert, de hadikedvet nem vesztett hős és a sérült elhagyták a csatateret, s őket nyomon követve pár sor erejéig az elbeszélő és hallgató is, s amikor biztonságba kerültek, az elbeszélő és hallgató nekiindulhat, hogy visszatérjen a harctérre. Innen először a küzdelmek hangja üti meg fülét, majd a harcosok tettei csapnak le rá is irgalmatlanul. Devecseri Gábor a Homérosz-fordításokról értekező írásaiban az ehhez hasonló ismétlődő sorokat, felsorokat, kifejezéseket, jelzőket „epikus

<sup>18</sup> Homérosz: *Íliász* (XVI. /123), id. kiad. 283.

<sup>19</sup> Homérosz: *Íliász* (XXII. /90-98), id. kiad. 387.

<sup>20</sup> Homérosz: *Íliász* (XI. /50, 500, 530; XIII. /169, 540; XVI. /267), id. kiad. 185., 197., 198., 225., 235., 287.

<sup>21</sup> Homérosz *Íliász* és *Odüsszeia* eposzáinak ógörög szöveghelyeit a továbbiakban a következő honlapon megtalálható források alapján idézem: <http://www.gottwein.de/Grie/Homer.php>. elérés: 2013. január 11.

<sup>22</sup> Homérosz: *Íliász* (XIII. /528), id. kiad. 235.

<sup>23</sup> Vö. Homérosz: *Íliász* (XIII. /150-168), id. kiad. 225.

<sup>24</sup> Vö. Homérosz: *Íliász* (XIII. /516-539), id. kiad. 235.

<sup>25</sup> Homérosz: *Íliász* (XIII. /169-171), id. kiad. 225.

<sup>26</sup> Homérosz: *Íliász* (XIII. /540-545), id. kiad. 235.

egyszavaknak”, néhol „sztereotípeknek”<sup>27</sup>, olykor „mozaikköveknek”, „lepkeszárnypikkelyeknek” nevezi<sup>28</sup>, s jelentős szerepet tulajdonít nekik. Ezek az „epikus egyszavak” „az eposz más-más, egymástól nemegyszer nagyon is távol eső helyein mindig azonosan fordulnak elő, s ilyenformán nemcsak az eposz lélegzetvételének nagy ritmusát érzékeltetik, hanem ezen túlmenően – azáltal, hogy a hallgatót, olvasót egymástól távoli, de egymással összetartozó helyzetek, jellemek, gondolatok összehasonlítására, együtt-tudomásulvételére készítetik – közlő szerepük is igen nagy, s nemcsak hangulati: nemegyszer magának az elbeszélésnek menetében is szembetűnő szerepük van.”<sup>29</sup> Az *Íliász* Tizenharmadik énekében megismétlődő „S mások vívtak mind, kinemoltódó hadizaj kélt.” sor többfunkciós, először is az éneken belül mindkétszer a Mérionész–Déiphobosz összecsapás végkifejletét, amelyben a harcosok egyike maga mögött hagyja a harcteret, követi. Másodszor pedig, habár e sor már épp nem róluk szól, mégis kiemeli a két jelenet tükör jellegét: a hadi szerencse egyszer az egyik, máskor a másik oldalán áll, s ettől függ, hogy ki kényszerül így vagy úgy, de visszavonulásra. Emellett a két hős harctérről való „eltávoztása” nem a halált vagy a szégyent, hanem az élet meghosszabbításának lehetőségét jelentik, mert míg Mérionészt a fegyvertelensége, addig Déiphoboszt sebesülése szolgálhatta volna ki egykönnyen a halálnak. Az ő szerencséjükkel kontrasztban a heves harcok rengeteg görög és trójai hősré hoznak szörnyű halált, s az átkötő mondat épp erre, a háború kegyetlen valóságára, s az élet egy-két soros elveszejtésére is felkészíti a hallgatót.

Míg a Tizenharmadik ének „epikus egyszava” egy egész sor ismétlését jelentette, addig a Tizenegyedik énekben ennek félsoara (*boé d’ aszbesztosz orórei* vagy *orórein*) ismétlődik meg kétszer. A „nemlőhadó hadizajt” legelőször azonban Agamemnont és a görög sereget nyomon követve halljuk meg. Az ének ugyanis a műkénai király, Agamemnón ragyogó felvértezésével és a hős származásának, személyének bemutatásával indul. Ezt a hadászati utasítások, taktikai lépések követik. A király utasítja lovasait, hogy a megfelelő hadrendben, az ároknál sorakozzanak, végül ő és a gyalogosok soraikat a trójaiakkal szemben állítják fel. A harcokat előkészítő csatateri mozgásokat a „nemlőhadó hadizaj harsant hajnalhasadáskor”<sup>30</sup> (*> róont’ aszbesztosz de boé genet éothi pro*) sor zárja le. A „nemlőhadó hadizajt” ekkor, mint a görög sereg harcra kész csatakiáltást értelmezhetjük.<sup>31</sup> Az ének első részében Agamemnón kaszabolja a trószok seregét, mert az ő oldalukon van a hadi szerencse. Zeusznak öröme telik az ércek és hős férfiak küzdelmeinek látványában, s amíg a viszályon kívül semmilyen isten nem vehet részt a harcokban, ő Íriszsel hírt ad Hektórnak arról, hogy mi jelzi majd a hadi szerencse megfordulását: Agamemnón sebesülése és a görög hős táborba való visszatérése lesz a jele annak, hogy a trójai sereg ettől a pillanattól fogva hadi sikerekre számíthat, ezért Hektórnak a támadást fokoznia kell. Az említett félsooros ismétlések akkor hangzanak el, amikor még a görög sereg hősei, Nesztór és Ídomeneusz, illetve Aiasz hevesen küzdenek a harctér középső részén, de amikor már az olyan hősök, mint a „tűrőlelkű Odüsszeusz” és a „nép-pásztor” Makhaón sérülésük miatt kénytelenek visszavonulni. A „kinemoltódó hadizaj kélt” (*boé d’ aszbesztosz orórei*) az éppen Hektórtól távol eső csatateret jellemzi, mert ő ekkor még ennek peremén küzd, és „az ifjak dús rendjét kaszabolta”<sup>32</sup>. Amint viszont Kebrionész felhívja figyelmét a középső rész heves csatározásaira, ahol a trójai sereggel szemben Aiasz és más görög hősök vitézkednek, úgy döntenek, hogy szekerüket ők is oda

<sup>27</sup> Például Devecseri Gábor: „Kalauz Homéroszhoz” (1962) és „Még egyszer a Homérosz-fordításról” (1958), in *Antik tanulmányok I.*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1981. 103. és 186., 199.

<sup>28</sup> Devecseri Gábor: „Még egyszer a Homérosz-fordításról” (1958), id. kiad. 199.

<sup>29</sup> Devecseri Gábor: „Még egyszer a Homérosz-fordításról” (1958), id. kiad. 186.

<sup>30</sup> Homérosz: *Íliász* (XI. /50), id. kiad. 185.

<sup>31</sup> Vö. a *Wörterbuch über die Gedichte des Homers und der Homeriden* szótár *boé* szócikkét, ahol például a következő jelentések olvashatók: Geschrei (kiabálás, lármá), lautes Rufen (hangos kiáltás); Wehklage (jajveszékelés), Klaggeschrei (panaszkiáltás); Schlachtgeschrei, Kampfuf (csatakiáltás), Kriegslärm (hadizaj/hadilárma). In: *Wörterbuch über die Gedichte des Homers und der Homeriden* (Nach dem früheren Seilerischen Homer-Wörterbuch neu bearbeitet von Carl Capelle), id. kiad. 118.

<sup>32</sup> Homérosz: *Íliász* (XI. /500-503), id. kiad. 197.

irányítják, „hol szörnyű a viszály, hol a vad hadilárma sosem hűny”<sup>33</sup> (*allélusz olékuszí, boé d' aszbesztosz oróreín*). A trójai és az akháj hős, Hektór és Aiász harci sikereikben egymás tükörképe, mindketten „kaszabolják” a másik sereg vitézeit, Zeus mégse engedi, hogy előbbi utóbbival kerüljön szembe, mert erőviszonyban nincsenek egy szinten. Az ismétlődő félsorok azt a helyet jelölik, ahol a leghevesebb harcok zúgnak, és ahova Hektórénak igyekezniük kell, mert a trójai csapatok megerősítésre szorulnak.

A Tizenhatodik énekben a trójai sereg eléri a görög hajókat, s belekezdnek a flotta felgyújtásába. Akhilleuszt, aki mindeddig tiltotta a mürmidonokat a harctól, meglátogatja Patroklosz, és megpróbálja meggyőzni, hogy népével ne nézze tovább az eseményeket tétlenül, hanem siessen a görögök segítségére. Akhilleusz emlékezteti Patrokloszt arra, hogy megfogadta, „(...) haragomnak nem vetek addig véget, ameddig/ harcizaj és csatavész a hajóimig nem hatol el már”, és megkéri, hogy helyette ő vegye fel vértjét, és csapatával szorítsák vissza a hajóktól a trójaiakat, nehogy azok a bárkák folygyújtásával megakadályozzák a görög sereg hazatértét. De figyelmezteti barátját, hogy amint ezt megtette, térjen vissza, nehogy rossz hírért keltse nevének.<sup>34</sup> Patroklosz részben engedelmeskedik Akhilleusznak, mert a mürmidonok élén a trójaiakra tör. Ekkor Homérosz a gyerekek által felbőszített méhekhez hasonlíttja Akhilleusz seregét, mert ahogy előbbieket „bátorszivű rajban/ rá röppennek mind, hogy megvédjék ivadékuk”, az emberekre, ha megérintik kasukat, úgy utóbbiak hozzájuk hasonlóan bátor szívvel és lélekkel „zúdultak ki hajóikból: s kélt nemlohadó zaj”<sup>35</sup> (*ek néón ekheonto boé d' aszbesztosz oróreí*) körülöttük. E sort Patroklosz lelkesítő beszéde követi, majd annak leírása, ahogyan az Akhilleusznak vélt Patroklosz látványa megrémíti a trószokat. A már ismerős félsor, aminek a szórendjén változtatott csupán a fordító, Devecseri Gábor, a harci kedvet jelző zajok, kiáltások felharsanását, a hadsereg hevének akusztikai erejét jelzi az olvasónak. Az *aszbesztosz* jelző csak az *Íliász* énekeiben bukkan fel a *boé* szó mellett, és úgy tűnik, hogy mindegyik esetben a harc, a csata zajának, a csatakiáltások „vadságának” és hangerejének intenzitását érzékelteti és fokozza.

A Huszonkettedik énekben ugyanez Hektór felindultságát, harci kedvét, indulatának hevességét (*menosz*<sup>36</sup>) jelzi. Miközben szinte minden trójai a várba menekül a rájuk rohanó Akhilleusz biztos halált hozó haragja elől, Hektór a kapuknál várja végzetét. A „dühös” és „szilárd” lélek<sup>37</sup>, ellenállt apja, Priamosz és anyja, Hekabé könyörgésének, és helyéről nem mozdul: „úgy Hektór sose csillapodó, heves indulatában/ nem hátrált, ragyogó pajzsát támasztva a falnak” (*bósz Hektór aszbesztón ekhón menosz uk hüperóren/ pürgó epi prükhonti phaeinén aszpid' ereidasz*)<sup>38</sup>. A trójai hős számot vet meghozni kívánt döntése következményeivel. Ha visszavonul ő is, szégyen éri fejét a trójaiak és Pülüdamész előtt, ha megmérkőzik Akhilleusszal, akár meghal, akár győzedelmeskedik, a kimeneteltől függetlenül is dicsőségre számíthat.<sup>39</sup> A kapuknál várakozó trójai királyfi lelkiállapota, amiben „sose-csillapodó, heves indulat” gyöttri, egy halandó élet és halál felől hozott döntésének feszítése, hiszen a kapuk ekkor élet és halál mezsgyéjét jelenítik meg. Ugyanakkor a szégyen és hírnév közti választás is, nem beszélve a szülők, a feleség és gyermek, s a trójai nép védelmének kérdéséről. A homéroszi eposz hőseinek indulatait, érzelmei legalább annyira befolyásolják döntéseiket és cselekedeteiket, mint amennyire az értelem, a felfelfang s a taktika teszi, s ehhez kapcsolódik szorosan az istenek halandókkal űzött játéka is. Athéné csele mellett Hektórt indulatainak, s érzelmeinek (például a szégyentől való félelem) ereje készíti arra, hogy kiálljon a rettentő hős, Akhilleusz ellen, éppen úgy, mint ahogy Akhilleusz cselekedeteit is haragja vezeti.

<sup>33</sup> Homérosz: *Íliász* (XI. /530), id. kiad. 198.

<sup>34</sup> Homérosz: *Íliász* (XVI. /63-130), id. kiad. 281-283.

<sup>35</sup> Homérosz: *Íliász* (XVI. /267), id. kiad. 287.

<sup>36</sup> *Menosz* jelentései az *Ógörög-magyar szótár* szócikke alapján: „vágy, kívánság, törekvés, akarat, szándék;” „a) hevesség, méreg;” „b) bátorság, harci kedv.” „2. életerő (*emberé, állaté, élettelené, mint a tűzé, fegyveré, vízé stb.*);” „gyakran személy körülírására: menosz Hektorosz II. „(Hektór életereje = ) az erős Hektór.” In: *Ógörög-magyar szótár*, szerk. Györkösy Alajos, Kapitányfy István, Tegyei Imre, Második kiadás, Budapest, Akadémia Kiadó, 1993. 664.

<sup>37</sup> Vö. Homérosz: *Íliász* (XXII. /36 és 91), id. kiad. 386. és 387.

<sup>38</sup> Homérosz: *Íliász* (XXII. /96-97), id. kiad. 387.

<sup>39</sup> Vö. Homérosz: *Íliász* (XXII. /99-130), id. kiad. 387-388.

„Az Íliász főhőse nem Akhilleusz, hanem a harag. Amely itt történetesen Akhilleuszé.” – írja Devecseri Gábor, és ezt az állítását olyan gondolatokkal vezeti be, melyek szerint az *Íliász* első szavává tett harag indulata az eposzi világban legalább olyan jelentős, mint a trójai háború. Majd egy oldallal később így folytatja: „Indulatainkat tudomásul venni, kedvvel felfedezni, érezni, még gyötrő mivoltukban is élvezni, de megzabolázásukat, s ha iszonyúak, odavesztésüket áhítani – ez az, amit Akhilleusz, amit az *Íliász*, amit Homérosz sugall.”<sup>40</sup> S ez az, ami a homéroszi hősök küzdelmeire is kihat, hiszen a hősök indulataik fegyelmezésével, irányításával vagy azok kiszolgálásával mérik ki életük hosszát a csatatéren. Hektórt sem apja, sem anyja, sőt felesége és gyermeke sem képes visszatartani attól, hogy önmagát a harctéren (s a háború ideje alatt) ne mint harcost élje meg, s eszerint döntsön sorsa felett. Félelmei, örömei, felindultságai és gondolatai is mind ekkor és ott a harcos, a hős Hektóréi. Míg a várfalakon belül fiú, férj és apa, addig azon kívül a vár védője, hőse. A mezsgyén állni, feszülten, de szilárdan e legalább kettős (a köz- és a magánember) szerep közti választás kétségbeejtő helyzetét jelenti, mert egyik a földi élet meghosszabbításával, a másik a hőstett általi, akár a halál utáni hírnév örökségével kecsegteti. A „sose-csillapodó, heves indulat”, a harci kedv (*aszbesztosz menosz*) a trójai hős lelkierejének nagyságát írja le, amely akkor ébred, amikor a harcos ellenségével szembesülve, azt várva, sorsát részben nyitottként (mert ő csak sejtheti, hogy az istenek milyen véget szántak neki) éli meg, s emiatt döntenie kell a harc felvételéről vagy az előle való kitérésről. Nem lehet ez kevésbé heves, hatalmas, mint a harcosokból az összecsapás előtt felszakadó csatakiáltás, vagy az egymást pusztító ércek, testek összeütközésének zaja. A Hektór indulatának, harci kedvének jelzőjeként visszatérő *aszbesztosz* azt mutatja, hogy a feltételezett akusztikai jelentésárnyalat az eposzban nem kizárólagos, de furcsa mód ezt a következőkben elemzett láng (*flox*) melletti előfordulása nem teljesen erősíti.

A Tizenhatodik énekben ugyanis nemcsak a mürmidonok serege rohan rá a trójaiakra „nemlohadó zajjal”, hanem ugyanazt a jelzőt – az itt nőnemű *aszbesztét* – megkapják azok a lángok is, amelyek a görög hajókat emésztik. Aiasz észreveszi, hogy az istenek épp a trószokat pártolják: „Hátrált hát; s ők nempihenő lángot hajítottak/ már a hajóra: a nemlohadó láng nyomban előmlött.”<sup>41</sup> (*kebadzeto d' ek beleón. toi d' embalon akamaton pür/ néi thoé· tész d' aipha kat' aszbeszté kekbüto flox.*) Az idézet első sorában még „nempihenő láng” (*akamaton pür*) amint a hajókat emésztí „nemlohadó lánggá” (*aszbeszté flox*) alakul át. Az első sor fáradhatatlan tüze amint célba ér, és szétterül a bárkákon, táplálékhoz jut, kiterjed, és természetéből adódóan terjeszkedésével nő ereje is. Talán az olvasó számára szokatlannak tűnhet, hogy a láng nem pusztán vizuális hatást kelt az olvasóban, hanem akusztikait is, de Homéroszt olvasva úgy tűnik számomra, hogy a görögök tűz tapasztalataiban a két érzék szorosan összekötődik. Amint a „nempihenő” tűz a görög bárkákat pusztítja, „nemlohadó lánggá” válik, megváltozik, mert más elemmel, fával érintkezik. S ezt a változást az ember mint audiovizuális átalakulást érzékeli. A lángok megnőnek, hangjuk, ahogy a fát marják, felerősödik. A tűz és láng ilyen tapasztalatát támasztaná alá például az a szöveghely, ahol a „nagy hadizajt” a következő képsorokkal ábrázolja Homérosz: „Tengeri hullám sem bömböl szárazra csapódva/ így, mikor északi szél dühe űzi az ár közepéből:/ tűzláng sem recseg ily szörnyen, mordulva magasra,/ hegyszakadékokban, mikor erdőt gyújtani lobban:/ szél sem zendül ilyen hevesen tölgyek tetejében,/ hajkoronájukban, ha haraggal rázza a fűrtjük:/ mint amilyen lármája riadt az akháznak, a trósznak, rémületes zajjal mikor egymást rontani rontott.”<sup>42</sup> A természeti erők haragját jelző zajok sem olyan rémületesek, mint amilyen szörnyű hangja van a trószok és akhájok ütközetének. S e párhuzamban a felgyújtott, felgyulladt erdő hangja is a rémületeshez sorolódik, így elképzelhető, hogy a tűzben álló hajók is audiovizuális emléket idéznek fel az olvasóban. Akhilleusz az után kezdi siettetni barátját, Patrokloszt, hogy verje vissza a trójaiakat seregével, miután látja/ hallja, ahogy némely hajó már a felcsapó lángok martalékává vált.

<sup>40</sup> Devecseri Gábor: „Kalauz Homéroszhoz” (1962), id. kiad. 8-9.

<sup>41</sup> Homérosz: *Íliász* (XVI. /122-123), id. kiad. 283.

<sup>42</sup> Homérosz: *Íliász* (XIV. /394-401), id. kiad. 254-255.



Az *Íliász aszbesztosz* előfordulásait vizsgálva, de egyelőre a nevetés melletti megjelenésétől eltekintve, az eddigieket a következő állításokban foglalhatjuk össze. Az *aszbesztosz* jelző különböző fordításváltozatai legtöbbször a *boé* szó Devecseri Gábor által „hadizaj”, „hadilárma”, „zaj” változatai mellett fordul elő, ami azonban jelentheti a harcra kész vagy a harcokban elmerült sereg csatakiáltását is. Az eposz Tizenegyedik, Tizenharmadik és Tizenhatodik énekben előforduló *aszbesztosz boé* ötször az ógörög *boé d' aszbesztosz orórei* felsorban jelenik meg, amelyet Devecseri Gábor legtöbbször a „kinemoltódó hadizaj kélt” fordítással ad vissza. Ekkor a „kinemoltódó” feltételezhetően a zaj vagy csatakiáltás hangerejét nyomatékosítja, fokozza, és ezzel vagy a harcosok elszántságát, harci kedvét, vagy azt a helyet jelöli, ahol a leghevesebb, tünetileg a „leghangosabb” harcok folynak. Stephen Halliwell ezeknek az előfordulásoknak a magas száma miatt vonja le azt a következtetést, hogy az *aszbesztosz* jelzőt akusztikai jelentéssel, a hangerő és rezonancia intenzitásának jelölőjeként értelmezhetjük.<sup>43</sup> Ezt az állítást azonban nem tekinthetjük kizárólagosnak. Hektór *menoszanak*, vágyának, harci kedvének, életerejének nincs akusztikai intenzitása, hacsak nem arra a sajátos – feltételezhetően nem is mindenki által megtapasztalt – élményre gondolunk, amikor az emberben felindultsága (legyen az például félelem és veszélyérzet vagy idegesség, harag okozta) a környezet zajaitól függetlenül fülzúgást vált ki benne. Az *aszbesztosz* úgy tűnik Hektór indulatának, erejének felfokozottságát és feszítését jelzi, amely akkor uralkodik el a hősön, amikor ellenségének, a közeledő Akhilleusznak harci sikereit, vérengzését és tombolását szemléli. Devecseri Gábor talán éppen ezt kívánta sugallni azzal, hogy e szöveghelyen nem a „kinemoltódó”, hanem a „sose-csillapodó” – amely itt a csillapíthatatlant jelentené –, és „heves” változatot választotta Hektór indulatának jellemezésére. Végül pedig a „nemlohadó láng” (*aszbeszté flox*) jelzős szerkezetéről, amelynek az értelmezése a legtöbb kétséget szüli. Egy másik homéroszi szöveghelyre támaszkodva arra a feltételezésre jutottam, hogy a változás, amely a trójai „nempihenő” gyújtótűzek és a „nemlohadó lángok” között történt, az arról szerzett tapasztalat megváltozását is jelenti. A lángra kapott bárkák audiovizuális hatást keltenek az olvasóban. Az *aszbeszté* jelző tehát valószínűleg utalhat a fát emésztő lángok recsegésének, ropogásának hangerejére, ha nem így lenne, akkor talán a tűz hatalmának és terjedésének nagyságát, esetleg elolthatatlanságát jelölhetné. Mindezeket, s azt is számba véve, hogy az utóbbi két jelzős szerkezetre csak egy-egy előfordulást találtunk az *Íliászban*, az *aszbesztosz/ aszbeszté* jelző auditív jelentésárnyalatának számos előfordulása van. Kérdés, hogy ezt a jelentésárnyalatot a jelzett szó jelentésének a jelzőre való „ráolvasása” által kapja-e, s nem inkább egy olyan szónak bizonyul, amely annak az erejét, hevesességét jelöli általában, amellyel kapcsolatba lép. Természetesen jelezni kell azt is, hogy a valahai görög hallgatóság szóértése kifürkészhetetlen, és bizonyára nagyban különbözik a mai olvasó Homérosz befogadásától, így a céloom pusztán annyi lehet, hogy a lehető legvalószínűbb jelentést, jelentéseket sorakoztassam fel a vizsgált szó mellett.

Homérosz *Odüsszeiájában* az *aszbesztosz* (illetve *aszbeszton*) előfordulásainak száma lecsökken, és közvetlen szöveggörnyezete is megváltozik. A nevetést leszámítva kétszer szerepel a hírre/ hírnévre/ dicsőségre (*kleosz*<sup>44</sup>) vonatkoztathatóan, mindkétszer az *aszbeszton kleosz eie* felsorban, erre az ismétlődésre azonban Devecseri Gábor fordítása nem érzékeny. Az *Odüsszeia* Negyedik énekében Télemakhosz Menelaoszhoz érkezik Lakedaimónba, hogy ott apja felől érdeklődjön. Menelaosz a fiú kérésére elbeszéli hazatérésének viszontagságait: sokáig Pharosz szigetén raboskodott seregével, mert mint azt a csellel befogott egyiptomi istentől, Próteusztól megtudta, elfelejtett az isteneknek Egyiptom folyamánál áldozni. Tőle kapott hírt arról is, hogy hogyan halt meg Aiasz és Agamemnón, és hogy Odüsszeusz Kalüpszó nimfánál raboskodik.<sup>45</sup> Ahhoz, hogy Menelaosz hazatérhessen, ki kellett engesztelnie az isteneket: „Újra csak Aigüptosz mennyből-eredő folyamánál/ állt a hajónk, s a tökéletes áldozatot bemutattam./ S megbékítve az

<sup>43</sup> Stephen Halliwell: *Greek laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, id. kiad. 62.

<sup>44</sup> *Kleos* jelentései az Ógörög-magyar szótár alapján: 1. „hír; szóbeszéd.” 2. „hírnév, dicsőség.” Vö. *Ógörög-magyar szótár*, szerk. Györkösy Alajos, Kapitánffy István, Tegyei Imre, id. kiad. 588.

<sup>45</sup> Vö. Homérosz: *Odüsszeia* (IV. /462-592), id. kiad. 500-504.

isteneket, sírdombot emeltem/ ott Agamemnónnak, hogy a híre örökre lobogjon. [*keu' Agamemnoni tūmbon, hin' aszbeszton kleosz eié.*]/ Ezt elvégezvén hazamentem, az istenek adtak/ jó szelet, és szeretett földemre hamar röpített.”<sup>46</sup> Meneláosz először az isteneknek áldoz, majd Agamemnónnak halmoz fel egy sírdombot, amely emléket állít a megölt vezérnek, és hírének, dicsőségének örök fennmaradását biztosítja.

Az eposz Hetedik énekében Odüsszeusz jár vendégségben. A phaiákok földjére vetődve Nauszikaá tanácsára és Pallasz Athéné óvó közbenjárására – aki ködbe burkolja az úton –, meglátogatja az uralkodót, Alkinooszt és feleségét, Arétét, és arra kéri őket, hogy segítsenek neki hazajutni Ithakába. Miután Odüsszeusz elnyeri mind Alkinoosz, mind Arété jóakarátát, a fejedelem ígéretet tesz, hogy másnap hazajuttatja Odüsszeuszt. A „sokattűrt isteni férfi” ekkor a következő szavakkal fordul Zeuszhoz: „Zeusz atya, bárcsak amit megígért most, mind meg is adná/ Alkinoosz: neki el nem húnó híre születnék/ termő földeken, én meg elérnék drága hazámba.”<sup>47</sup> Odüsszeusz „el nem húnó hírt” kíván Alkinoosznak az istentől, hogy ezzel viszonzozza a bölcs fejedelem és felesége jóságát. Míg Meneláosz síremléssel tiszteli meg Agamemnón emlékét, addig Odüsszeusz Zeuszhoz intézett fohással adózik segítőjének, Alkinoosznak, és mindkét szer az örök hírnév vagy dicsőség adományát kívánják a megtisztelt már holt vagy élő férfinak. Az *aszbeszton kleosz eié*<sup>48</sup> félsor „híre örökre lobogjon” és „neki el nem húnó híre születnék” fordításokban is az *aszbeszton* a hírnévhez, dicsőséghez (*kleosz*) kapcsolódva az időbeli tartósság, az örökérvényűség jelentéseivel telítődik. Ilyen tisztán egy *Íliász* szöveghely sem utalt az ‘örök’ jelentésre, habár kétségtelen, hogy az olyan magyar fordítások, mint a „kinemoltódó”/ „ki nem oltódó”, „nemlohadó”, „sose-csillapodó” változatok nem mellőznek időhatározói jelentésárnyalatokat sem, és vannak olyan értelmezések, amelyek a vizsgált jelzőnek ezt a jelentését az *Íliász*ra is érvényesnek tartják.<sup>49</sup> Az eddigi vizsgálatokból kitűnik, hogy az *aszbeszton* a „ki nem oltódó” szó nem kötődik az istenihez, sőt, egy olyan szöveghely sem akadt, ahol az isteni cselekedeteket, tulajdonságokat árnyaló attribútum lett volna, ilyen csakis a nevetés lesz. A „ki nem oltódó” jelző az emberek csatakiáltása, harcaik keltette zaja, a lángoló hajó hangerejét, Hektór indulatának hevét, és a hősök hírnevével kapcsolatban az “örök” határozószót jelöli. Az *Íliász boé, menosz, flox* és *kleosz* melletti előfordulásainak jelentéstartományai között jelentésbeli átfedés talán csupán az lehet, hogy mindenképp tartalmaz valamiféle intenzitást és felfokozottságot, legyen az akár akusztikai, akár szenvedélyelméleti alapozású. A vizsgált előfordulások alapján az *Íliász*ban nem rekonstruálható és redukálható az általában jelzői pozícióban megjelenő szó egyetlen jelentésre, ugyanakkor túlsúlyban vannak azok az előfordulások, ahol jelentéstartománya valamilyen auditív tapasztalathoz köthet. Az *Odüsszeiá*ban az *aszbeszton* majd csak a nevetéssel kapcsolatban kap hangot, a többi szöveghelyen időhatározói, “örök” jelentéssel fordul elő. S most térjünk át a nevetésre.

<sup>46</sup> Homérosz: *Odüsszeia* (IV. /581-586), id. kiad. 503-504.

<sup>47</sup> Homérosz: *Odüsszeia* (VII. /331-333), id. kiad. 545.

<sup>48</sup> Az *Odüsszeia* Hetedik énekéből idézett ógörög félsor a 333. sorban található, míg Devecseri-féle fordításban a 332. sorba került.

<sup>49</sup> Korábban *A nevetés színre lép* című írásomban én sem szántam figyelmet az *Íliász* és *Odüsszeia aszbeszton* előfordulásai közötti lehetséges jelentésváltozásoknak, és magam is lehetségesnek tartottam, hogy az *aszbeszton* mindkét eposzban felvehesse az ‘örök’ jelentést, amit ma már nem állítanék. Vö. Pál Katalin: „*A nevetés színre lép*”, id. kiad. 91-96. Ehhez lásd még Stephen Halliwell 27. lábjegyzetét, ahol kitér az *aszbeszton* jó néhány ismert értelmezésére. Stephen Halliwell: *Greek laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, id. kiad. 62. A két eposz közti jelentésváltozásra az *Ógörög-magyar szótár aszbeszton* szócikke is utal. Az „olthatatlan” jelentés mellett átvitt jelentésként az *Íliász* alapján a „szünni nem akaró (csatakiáltás, nevetés)”, míg az *Odüsszeiára* hivatkozva az „örök (dicsőség)” változatokat adja meg. Vö. *Ógörög-magyar szótár*, szerk. Györkösy Alajos, Kapitánffy István, Tegyei Imre, id. kiad. 153.

### **Az Íliász és Odüsszeai nevetés formái és a „ki nem oltódó nevetés”**

A homéroszi eposzok nevetés formái mind kiváltó okuk, mind pedig megjelenési formáik szerint igen különbözőek, és az öröm vagy erotikus vágy okozta nevetéstől, a nevetségessé váló isten vagy ember gúnyos kinevetésén keresztül, a szociális mosolyon át, a hisztérikus röhögésig terjednek. A nevetés, kacagás és mosoly képessége az embereket és az isteneket egyaránt jellemzi. Az *Íliász*ban Héra mosolyogva (*meidészēn*) veszi át fiától, Héphaisztosztól a poharat, amikor az csitítani kívánja anyja haragját, ezzel jelezve, hogy fogadja az engesztelést.<sup>50</sup> Aphrodité homéroszi jelzője a „mosolyszerető”<sup>51</sup> (*philommeidész*)<sup>52</sup>, Stephen Halliwell azt állítja azonban, hogy csak Héra és Zeusz mosolyog az eposzokban az istenek közül, Aphrodité sosem.<sup>53</sup> A Hatodik énekben visszatérve a várba Hektór nézi mosolyogva (*meidészēn*) fiát, miközben mellette Andromakhé sír.<sup>54</sup> És amikor előbbi gyermeke felé tárja ki karját, az sírva fakad, mert ijeszti apja sisakja és vértje. Hektór és Andromakhé is nevetnek (*ek d' egelasszē patēr te philosz kai potnia méter*) azon, hogy a kisgyerek még nem ismer rá apjára az előtte álló harcban, és megijed tőle.<sup>55</sup> Ekkor talán a gyermeki oktalanság oka a szülők nevetésének, ami mellőz mindennemű gúnyt vagy fölényt. A családi jelenet mindvégig a találkozás örömeinek és a közeledő, újbóli búcsú keserűségének keveréke, amely mosolyt, nevetést, sírást vált ki a résztvevőkből, és legvégül Andromakhét arra készteti, hogy sírva nevéssen (*dakriōen gelaszaszū*) újra karjaiban tartva kisfiát, ezzel egy időben búcsúztatva azonban a harctérre induló hőst, Hektórt.<sup>56</sup> A Tizenötödik énekben Héra nevet rejtélyesen. Zeusz tervét megismerve, és utasítását követve felkeresi az égilakókat, majd Themisz kérdésére, hogy miért látogatta meg őket, Zeusz kegyetlenségére panaszkodik, és jelzi, hogy hamarosan ők is a főisten tervét ismerhetik meg, amely azonban egyáltalán nem lesz örömteli. Miután az istenek ezt hallva elszomorodnak, ő „ajkával nevetett [*egelasszē cheileszēn*], de homloka, barna szemöldöke/ felhős volt”<sup>57</sup>. Vajon miért nevet Héra, miközben mindenki más elszomorodik körülötte, benne pedig harag dül Zeusz iránt, akivel az előbb még az ölét kínálva próbálta feledtetni a trójai háború történéseit? Máshol, a Huszonegyedik énekben pedig Zeusznak „nevetett örömeiben a szíve”, ahol az Olümposz tetejéről figyel az istenek küzdelmeit. Kérdés, vajon a harcban álló istenek látványa szórakoztatja-e, vagy a látottak valóban régebbi önmagát idézik emlékezetébe, és így önmagán nevet?<sup>58</sup> A halandók közül a Második énekben a legrútább görög, Therszitész válik nevetségessé, de nem önszántából, mert eredetileg Agamemnónt ócsárolva próbálta felvidítani a gyülekező görög sereget, hanem mert vakmerőségéért és tiszteletlenségéért Odüsszeusz jogarával annyira hátba vágja, hogy attól nyomban sírva fakad fájdalomában. A keletkezett csúf seb és sírása pedig senkit sem indít szánakozásra, senkiben sem ébred együttérzés látva szenvedését. Társai az önjelölt mókamester bűnhődésének nézőjévé válva „búsak voltak bár, édes nevetésre fakadtak”<sup>59</sup>. A halandó Therszitész figurája Héphaisztoszhoz hasonlatos, akire külső jegyei: rúttsága, sántasága, testalkatának torzulásai is utalnak. Alexandre G. Mitchell vázafestményeket vizsgálva úgy gondolja, hogy már maga a rúttság és deformitás mint *mátság* elég volt ahhoz, hogy szemlélőjükben nevetést váltson ki, és ilyen torz alakoknak tekinti

<sup>50</sup> Homérosz: *Íliász* (I. / 295), id. kiad. 25.

<sup>51</sup> Homérosz: *Íliász* (III. / 424 és V. / 375.), id. kiad. 61. és 88., illetve Uő.: *Odüsszeia* (VIII. / 362), id. kiad. 556.

<sup>52</sup> Hésziodosznál a *philommeidész* forma szerepel Aphrodité neve mellett, amely az istennő származására utaló jelentéssel – 'nemi szervből született' – bír.

<sup>53</sup> Stephen Halliwell: *Greek laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, id. kiad. 52.

<sup>54</sup> Homérosz: *Íliász* (VI. / 404-405), id. kiad. 114.

<sup>55</sup> Homérosz: *Íliász* (VI. / 482-485), id. kiad. 116.

<sup>56</sup> Homérosz: *Íliász* (VI. / 471), id. kiad. 115.

<sup>57</sup> Homérosz: *Íliász* (XV. / 102-103), id. kiad. 261-262.

<sup>58</sup> Vö. Homérosz: *Íliász* (XXI. / 385-398), id. kiad. 378.

Helmut Bachmaier például ezt a szöveghelyet tartja a homéroszi nevetés csúcspontjának, mert az ő olvasatában Zeusz az istenek harcát szemlélve önmagát neveti, amennyiben a látottak önmagát és a titánok harcát idézik emlékezetébe. Önmagát nevetve egyszerre a nevetés tárgya és alanya, és ezzel az önmagának határt szabó és önmaga határait feloldó legfőbb isten. Vö. *Texte zur Theorie der Komik*, kiadta Helmut Bachmaier, Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2005. 11. és 121-122.

<sup>59</sup> Vö. Homérosz: *Íliász* (II. / 211-270), id. kiad. 31-33.

Héphaisztoszt és Thersztészt is, akiknek a figurája a karikatúrákhoz hasonlatosak.<sup>60</sup> Kétségtelen, hogy Thersztész csúfsága magyarázhatná azt, hogy miért nem képes vele senki együtt érezni, és miért nem sajnálja senki – megjelenése gátolná az alakjával való szimpátiát. Ennek ellenpontja lehetne a gyönyörű Aphrodité esete, amikor Arésszal nevetséges helyzetbe kerülve is tud olyan megigéző lenni szépségével, hogy arra csábítson némely istent, hogy osztozni akarjanak a nevetségességben vele, csak hogy közel kerülhessenek hozzá.<sup>61</sup>

A Huszonharmadik énekben Patroklosz tiszteletére rendezett játékok sem mentesek a nevetéstől. Aiasz, Antilokhosz és Odüsszeusz futásban méri össze erejüket. Odüsszeusz végig Aiasz nyomában van, az utolsó körben fohással fordul ezért Athénéhez, aki nem csak segít neki, hanem Aiaszt úgy hátráltatja, hogy megbotlik „ott, hol a föld tele volt bőgő tulkok ganajával,/ melyeket ölt Patroklosz tiszteletére Akhilleusz:/ és tele lett trágyával a szája s az orra azonnal.”<sup>62</sup> Aiasz egyből az istennő beavatkozására gyanakszik, és ezt szóvá is teszi, de senki sem veszi komolyan, amit mond. Mint Homérosz írja: „Szólt; mire mind édes nevetésre fakadtak a nézők” (*Hósz ephath', hoi d' ara pantesz ep' autói hédü gelasszan.*).<sup>63</sup> Stephen Halliwell értelmezésében azért nevetnek csak azután Aiaszon, miután panaszkodik a nyertesre, és gúnyolja, mert ez a cselekedete arról árulkodik, hogy vesztésként nem képes uralkodni indulatain. Ugyanakkor Aiaszt nem fölényeskedve nevetik ki társai – senkiben sincs gyűlölet vagy ellenséges szándék iránta, hanem a kollektív szabadság érzése miatt szakad ki belőlük a nevetés. Végül Halliwell rámutat arra, hogy a játékok alatt még Akhilleusz is, akit az eposz egészében bánat és harag emészt, elmosolyodik (*meidészén*), és örül (*khairón*) Antilokhosznak, aki, amikor előbbi megsajnálja a szekérhajtás közben felbukott Euméloszt, és neki szánja Antilokhosz helyett a második díjat, nem hagyja szó nélkül Akhilleusz döntését, és arra kéri, más jutalommal engesztelje Euméloszt, vagy vívjon meg a jutalomért vele.<sup>64</sup>

A nevetést az *Odüsszeiában* túlnyomórészt a kérők gőgös és féktelen viselkedéséhez kapcsolják, azonban a halandók erkölcstelenségének jelölőjénél jóval több funkcióval rendelkezik az eposzban. Ezt bizonyítja az is, hogy a Huszadik énekben Athéné a nevetőgörcs vészjósló csapdájába veti a dorbézoló kérőket,<sup>65</sup> hogy így álcázhassa továbbra is Odüsszeusz magát közöttük, és várhassa ki a megfelelő pillanatot lenyílásukhoz. Az Odüsszeusz házában élősködő kérők vígan, folyamatos lakomákkal, mulatsággal töltik napjaikat, várva, hogy Pénélopé közülük új férjet válasszon. Az ő viselkedésük ellenképének tekinthető Odüsszeusz szentenciája a bor mámorító erejéről a Tizennegyedik énekben. A házatól nem messze ugyanis Eumaiosz kondás kunyhójában talál menedéket, és ott „vidító vacsorával” vendégelik meg. Beszámolóját arról, hogyan harcolt Odüsszeusz mellett, a következő sorokkal vezeti be: „Eumaiosz, de ti is, társak, hallgassatok énám./ Kérve beszélek most, mert rávesz az elmevesztő/ bor, mely a bölcseszü embert is dalolásra deríti/ és gügyögő nevetésre [*hapalon gelaszan*], bizony buzdítja a táncra,/ és hogy olyan szót mondjon, amit ki nem ejteni bölcsőbb.”<sup>66</sup> A leleményes hős ismeri a bor szófakasztó és gátlásokat feloldó hatását, és azt, hogy általa még a bölcs is elvesztheti önuralmát. Magán is észelve a részegség jeleit figyelmezteti erre vendégül látóit is, nehogy amit mond, esetleg cselekszik, azt józan önmagára is érvényesnek gondolják. A mámorára adott reakciója arról árulkodik, hogy még részegen is szeretne társaival illedelmesen bánni, és a vendégségben fegyelmezetten viselkedni. A „gügyögő nevetés” a bor által okozott mámor, részegség következménye. A Második énekben Athéné Mentór képében biztatja Télemakhoszt, hogy induljon hajójával apja felől hírt tudakolni, és amikor visszatér házába, hogy összeszedje mindazt, amire szüksége lesz az úton, Antinoosz, a dolyfös kérők gyakori szószólója nevetve és „kezét

<sup>60</sup> Vö. Alexandre G. Mitchell: „Humour in greek vase-painting”, in *Revue Archéologique*, 2004. 1. szám, 15-16.

<sup>61</sup> Vö. Homérosz: *Odüsszeia* (VIII. /333-342), id. kiad. 555.

<sup>62</sup> Vö. Homérosz: *Íliász* (XXIII. /753-777), id. kiad. 420-421.

<sup>63</sup> Homérosz: *Íliász* (XXIII. /784), id. kiad. 421.

<sup>64</sup> Vö. Homérosz: *Íliász* (XXIII. /534-556), id. kiad. 414-415.

<sup>65</sup> Vö. Homérosz: *Odüsszeia* (XX. /345-349), id. kiad. 739.

<sup>66</sup> Homérosz: *Odüsszeia* (XIV. /462-466), id. kiad. 651.

átkulcsolva” próbálja lebeszélni a készülődésről, és lakomázni hívja közéjük a fiút.<sup>67</sup> Nevetése gúnyos, és mellőz minden jóindulatot. Mennyivel mást jelent Meneláosz gesztusa akkor, amikor Télemakhoszt látja vendégül. Odüsszeusz fiának kérésére elbeszéli hazatérésének történetét, majd azt reméli, maradásra bírhatja, és lovakkal, szekérrel, serleggel ajándékozhatja meg vendégét. Télemakhosz azonban visszautasítja a lovakat, és nincs maradása. „Szólt; mire elmosolyodva felelt harsány Meneláosz,/ megsimogatta szelíd kézzel, szót szólva kimondta”.<sup>68</sup> (*bósz phato, meidészén de boén agathos Menelaosz,/ kheiri te min katerexen eposz t’ ephat’ ek t’ onomadzen*) És feleletében Héphaisztosz által készített vegyítővödröt kínál Télemakhosznak. Míg Antinoosz kézkucsolása az otthontartás kényszerítő mozdulatának tetszhet, addig Télemakhosz simogatása szeretetről árulkodik. Antinoosz „féktelen és gőgösszavu”<sup>69</sup> jelzővel illeti Télemakhoszt, amikor hozzá lép, Meneláosz dicsérettel kezdi válaszát: „Hogy jó vérből vagy, kedves fiam, az szavaidból/ meglátszik”<sup>70</sup>. A mosolygó Meneláoszt idéző két sor az „epikus egyszavak” közé sorolható, mert az, az alanyát leszámítva, változatlanul tér vissza az Ötödik énekben, ahol a rémült Odüsszeuszhoz viszonyul Kalüpszó Meneláoszhoz hasonlóan. Kalüpszó az istenek utasítására el akarja engedni a szigetről a „sokattűrt” hőst. Tutajt, élelmet és vizet ígér az útra, de amikor ezt Odüsszeusz meghallja, nem tudja, hihet-e az istennő szavának, és attól retteg, hogyha esetleg cselekedetével ellenszegül neki, újabb baj érheti. „Szólt; mire elmosolyodva Kalüpszó, isteni asszony,/ megsimogatta szelíd kézzel, szót szólva kimondta.”<sup>71</sup> (*bósz phato, meidészén de Kalüpszó, dia theaón,/ kheiri te min katerexen eposz t’ ephat’ ek t’ onomadzen*) A nimfa megígéri Odüsszeusznak, hogy nem készül ellene semmi rosszat tenni, és figyelmezteti, hogy ő is meg tud könnyörülni. Mosolya és simogatása szeretetteljes és csitító, amely a sokáig fogvatartott hőst megerősíti abban a hitében, hogy szavai mögött jóindulat van. A Tizennyolcadik énekben Odüsszeusz koldusként érkezik Eumaios kondással a kérők közé, ahol Alkinooszsal hamar gúnyolni kezdik egymást, minek tetőpontján utóbbi zsámolyt vág a magát álcázó Odüsszeuszhoz. A kérő durvaságának híre Pénélopeiához is elér, aki a kondást magához szólítja, és kikérdezi az idegenről. Megtudja, hogy a koldus ismeri Odüsszeuszt, és hogy azt beszélte, a várva várt férj nem messze él éppen, és hamarosan gazdagon hazatér. Pénélopeia megkéri Eumaioszt, hogy hívja oda hozzá az idegent, és panaszkodva a kérőkre, beszédét azzal zárja, hogy ha hazatérne férje, fiával együtt megbosszulná a durva kérők viselkedését.<sup>72</sup> „Erre nagyot tüsszentett Télemakhosz, s az egész ház/ szörnyen visszhangzott. Nevetett [*gelaszszé*] rá Pénélopeia/ s Eumaioszhhoz azonnal ilyen szárnyas szavakat szólt:/ Menj hát, s a szegény idegent hívd már ide hozzám./ Nem látod, hogy tüsszentett a fiam szavaimra?/ kérőim romlása se lesz hát teljesületlen,/ egy sem tudja a vést s a halált közülük kikerülni.”<sup>73</sup> Pénélopeia Télemakhosz tüsszentését vágya teljesülésének jeleként értelmezi, és nevet örömeiben a reményteli jel hallatán, örül annak, hogy férje hazatér, és bosszút áll a házuk javait felélő, fiatal kérőkön.

Folytathatnánk még a további szöveghelyek beidézését és rövid elemzését, de az már ennyiből is kitűnhet, hogy a nevetés és a mosoly az *Íliász* és az *Odüsszeia* számos helyén és különböző helyzetekben bukkan fel. A istenek és halandók mosolya mindkét eposzban a szeretetteljes odafordulást, a figyelmet, jóakaratot jelzi a mosolygó részéről annak, akire rámosolyogtak. A mosoly a szeretet, a bizalom és a gondoskodás, az egymáshoz való közelség jele. A kérők sosem mosolyognak. A nevetés ehhez képest sokkal változékonyabb jelentésű. Az olümposzi „boldog istenek” és „a szegény múlt” emberek, akiknek csupán „bús lét”<sup>74</sup> jutott, ugyanolyan helyzetekben, ugyanolyan indulatok és érzelmek hatására nevetnek fel. Nevetésük

<sup>67</sup> Devecseri Gábor az adott helyen a *gelaszszé* kifejezést „mosolyogva”-ként fordítja „nevetve” helyett. A mosoly képessége a kérőket nem jellemzi az eposzban. Vö. Homérosz: *Odüsszeia* (II. /301-302), id. kiad. 470.

<sup>68</sup> Vö. Homérosz: *Odüsszeia* (IV. /587-610), id. kiad. 504.

<sup>69</sup> Homérosz: *Odüsszeia* (II. /303), id. kiad. 470.

<sup>70</sup> Homérosz: *Odüsszeia* (IV. /611-612), id. kiad. 504.

<sup>71</sup> Homérosz: *Odüsszeia* (V. /180-181), id. kiad. 517.

<sup>72</sup> Vö. Homérosz: *Odüsszeia* (XVII. /365-540), id. kiad. 694-698.

<sup>73</sup> Homérosz: *Odüsszeia* (XVII. /541-547), id. kiad. 698-699.

<sup>74</sup> Homérosz: *Íliász* (XXIV. /525-526), id. kiad. 439.

lehet kárörvendő, gúnyos, de mellőzhet bármiféle rosszallást, negatív érzelmet is, s ekkor valami fölött érzett örömről kifejeződése. Ha örömben kacagnak, mert az addig bánatot okozó tényező megszűnt, megkönnyebbülnek. Az istenek sosem nevetik ki az embereket halandóságuk, tökéletlenségük miatt, de mind az emberek, mind pedig az égilakók nevethetnek egymás testi, lelki hibáin. Mindemellett a bor és nektár fogyasztása közben a mámor is kiválthatja édes nevetésüket. A mosoly és nevetés lehet interiorizált: Zeusz és Odüsszeusz szívből nevet, de megjelenhet Héra ajkain is. Stephen Halliwell szerint az istenek nevetése sosem nélkülöz némi kifürkészhetetlenséget. A következőkben azt a három szöveghelyet vizsgálom, amelyik az *aszbesztosz gelósztosz*-ról, a ki „nem oltódó/ nemlohadó nevetésről” tanúskodik.

Az *Íliász* Első énekében Héphaisztosz figurájához köthetően törnek ki az istenek „ki nem oltódó nevetésben”. Zeusz és Héra Thetisz korábbi látogatása miatt – amikor az úrnő Akhilleusz engesztelését kéri Zeusztól – összevesznek, és Zeusz elvesztve türelmét, meggyőzés helyett megfenyegeti Hérát, aki megijedve és letörten visszavonul (a két isten vitája és eseményei párhuzamba állítható Akhilleusz és Agamemnón ezt megelőző veszekedésével). A boldog olümposzi istenek elszomorodnak. Héphaisztosz Héra bánatát és ijedségét csillapítva, az égiek előtt a szép pohárnok, Ganümedész szerepét eljátszva kívánja ismét felvidítani a lakománál az isteneket. E cél eléréséhez először az istenek eszébe juttatja, hogy a halandók ügyei nem olyan jelentékenyek, hogy azok vitát szítsanak az Olümposzon, és, hogy azok az égiek kedvét szegjék. Majd Hérát figyelmezteti arra, hogy vigyázzon Zeusszal, mert ő a legerősebb isten mindannyiuk között, és ha őket haragjában le akarná taszítani trónusukról, ezt akadály nélkül tehetné meg. Majd nedűt kínál anyjának, hogy így feledtesse fájdalmát, és közben szeretően és aggódva önfegyelemre inti, emlékeztetve arra, hogy amikor legutóbb is védelmére kelt anyjának, Zeusz irtózatossá haragjában olyan erővel hajította le az Olümposz tetejéről, hogy földet érve, szinte minden életerő kiszállt belőle.<sup>75</sup> „Mondta; mosolygott [*meidészén*] rá a fehérkaru Héra, az úrnő,/ és mosolyogva [*meidészaszá*] a serleget át is vette fiától./ Ez meg az égilakóknak mind töltötte az édes/ nektárt, jobbra haladt, meregette a nagy keverőből./ És ki nem oltódó nevetésre fakadtak a boldog/ istenek ott, látván Héphaisztosz mint sűrög és fúj.”<sup>76</sup> Az „És ki nem oltódó nevetésre fakadtak a boldog/ istenek ott” tagmondat az ógörög forrásban egy sort tesz ki (*aszbesztosz d’ ar’ enórto gelósztosz makearesszi theoiszin*), és az *Odüsszeia* Nyolcadik énekében, ahol Héphaisztosz csapdába csalja feleségét és szeretőjét, Arészt, szó szerint megismétlődik. A felharsanó kacaj után, az istenek bánata elillan, és napnyugtáig lakomáznak, majd hazatérnek pihenni lakóhelyeikre. Megtudjuk, hogy mindegyikük házáat a kovácsisten készítette mesterségbeli tudásával, „leleményes eszével”.<sup>77</sup> A vita kirobbanását követő búslakodó istenek felvidításában a főszerep Héphaisztosznak jut, aki nem pusztán anyját békíti engesztelő és aggódó szavaival, de a többi jelenlevőt is felvidítja azáltal, hogy pohárnokként jár körbe közöttük, átvéve, „parodizálva” a szépséges Ganümedészt. Kétségtelen, hogy míg Héra kétszer is mosollyal fogadja Héphaisztosz engesztelését, ezzel jelezve, hogy nem csak a nedűt, de a segítő szavakat is elfogadja, és viszonzza fia szerető közeledését, addig a többi isten, amint Héphaisztosz nekik is nedűt tölt poharukba, és pohárnokká avanszál, neveti a kovácsistent. Héphaisztosz neve mellett a jelenet legelején a „híres-ügyes” a végén pedig a „sánta” homéroszi jelző bukkan fel. Közben Hérához intézett szavaiból megismerkedünk Héphaisztosz mélybezuhanásának (második) történetével, amikor Zeusz a lábánál fogva hajította le az Olümposzról, de további utalás nem történik arra, hogy ettől vagy esetleg már születésének pillanatától sánta-e a mesterségek istene.<sup>78</sup> A kitörő nevetés előtt pedig Homérosz Héphaisztoszt, a nevetséges pohárnokot „sűrögve és fújva”

<sup>75</sup> Vö. Homérosz: *Odüsszeia* (I. /503-594), id. kiad. 22-25.

<sup>76</sup> Homérosz: *Íliász* (I. /595-600), id. kiad. 25.

<sup>77</sup> Vö. Homérosz: *Odüsszeia* (I. /601-611), id. kiad. 25.

<sup>78</sup> Homérosz *Apollónhoz* írt himnuszában Héra számol be arról, hogy hogyan szülte meg egymaga Héphaisztoszt, majd hajította a mélybe. „Héphaisztosz, torz vala lába;/ szégyenem és csúfságom az égben, kit magam egykor/ fogtam, s messzehajítva a nagy tengerbe ledobtam.” Homérosz: „Himnuszok”, ford. Devecseri Gábor, in Homérosz: *Íliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*, Budapest, Magyar Helikon, 1974. 805.

ábrázolja.<sup>79</sup> A jelenet középpontjában álló Héphaistoszt és nevetségességét sokféleképpen értelmezik. Rotterdami Erasmus *A balgaság dicséretében* például valószínűleg az *Íliász* Első énekére is utal, amikor azt írja, hogy „még maga Vulcanus is sokszor játssza a nevetető szerepét az istenek lakomáin, és bicegésével, mókáival meg mulatságos mondásaival felderíti a társaságot.”<sup>80</sup> Erasmus számára Héphaistosz komikus figura, aki szándékosan neveteti a homéroszi égilakókat. De az Első ének záró jelenetsor mintha mindvégig az elmés, ügyes és jószívű kovácsisten és az ügyetlen és nevetséges pohárnok szerepében mulattató Héphaistosz között ingadozna. A múltjából felidézett cselekedetei alapján Héphaistosz nemcsak anyjának sietett segítségére, amikor bajba került Zeusszal szemben, de a többi isten is neki köszönheti otthonát. A hasznos és haszontalan, ügyes és ügyetlen, Héra fia és Ganümedész helyettese közti ellentétek egymást váltogatják az Első ének utolsó jelenetében. Héphaistosz e váltások során egyszer komoly, másszor komikus figura, aki szíven viseli az istenek baját, sőt, hajlandó akár rút léte re mimelni a szépséges Ganümedészt, csak hogy felvidítsa a bánatos isteneket. Az őt nevető halhatatlanok a vita szülte boldogtalanságból Héphaistoszon keresztül a lakoma gondtalanságába térhetnek meg, és a felharsanó kacaj eszközével könnyíthetnek indulataikon. A kovácsisten az önként vállalt nevetető szerepét játssza el az istenek előtt. Ehhez képest Robert H. Bell például John Dryden és Alexander Pope angol nyelvű fordításait összevetve két teljesen különböző értelmezést mutat be. John Dryden az *Íliász* Első énekének fordításában (1700-ból) Héphaistosz pohárnok-jelenete burleszkké válik. Vulcanus szolgálékkü és otrombán nevetséges clown, aki ide-oda ugrálva vált ki hangos nevetést a vendégekből. A rajta röhögő istenek pedig részesek.<sup>81</sup> Robert H. Bell szerint Dryden kortársa, Hobbes nevetéelmélete alapján olvassa az *Íliász* Első énekét, amelyben a sánta kovácsistent látva a többi olümposzt a hirtelen megtapasztalt dicsőség és fölény érzete készteti kacagásra.<sup>82</sup> Alexandre Pope fordítása ezzel szemben az isteneket mindvégig fenségesnek láttatja. Héphaistosz mélybehullását is dicsfény övezi, úgy, ahogy beszéde is fennkölt, ünnepélyes. Pope Héphaistosza ügyetlen, de méltóságát egy pillanatra sem veszti el. Az istenek pedig nem fölényesen kacagják a kovácsistent, hanem csak derülnek félresikerült baját szemlélve.<sup>83</sup> Robert H. Bell azt sem tartja mellékesnek, hogy csak a nevetés után említődik Héphaistosz sántasága, tehát az égiek nem nevethetnek még ekkor a sántaság testi hibáján. Mégis az az általános értelmezés terjedt el, amely szerint Héphaistoszt csúfsága és torzsága miatt tartják nevetségesnek. Persze Bell megemlíti azt is, lehetséges, hogy a mesterségek istenének ábrázolásai miatt köztudottak voltak annak testi hibái is, tehát nem kellett szóvá tenni a homéroszi eposzoknak ahhoz, hogy ismerjék a hallgatók ezeket.<sup>84</sup> Devecseri Gábor nem foglal Pope-hoz vagy Drydenhez hasonlóan markáns álláspontot a jelenet értelmezésében. Az ő

<sup>79</sup> Homérosz: *Íliász* (I. /600), id. kiad. 25.

<sup>80</sup> Robert H. Bell hívja fel a figyelmet Erasmus szavaira tanulmányában. Vö. Robert H. Bell: „Homer’s Humor: Laughter in The Iliad”, in *Humanitas*, 2007. 20. évf. 1-2. szám, 97.; Rotterdami Erasmus: *A balgaság dicsérete*, magyar nyelvre átültette, magyarázta, s az előbeszédet megírta Kardos Tibor, Második kiadás, Budapest, Magyar Helikon Könyvkiadó, 1960. 67.

<sup>81</sup> „Hephaestos (whom Dryden calls Vulcan) is “the Clown” (1.801), “obsequious” (1.771) and blatantly ridiculous: »The Limping Smith, observ’d the saddened Feast;/And hopping here and there (himself a Jest)« (1.778-779). Identified by his disability, Vulcan is »the lame Architect« (1.812), a slapstick character: »Pitch’d on my Head, at length the Lemian-ground/Receiv’d my batter’d Skull« (1.798-799). It’s no surprise that »Loud Fits of Laughter seiz’d the Guests, to see/The limping God so deft at his new Ministry« (1.804-805).” Robert H. Bell: „Homer’s Humor: Laughter in The Iliad”, id. kiad. 98.

<sup>82</sup> Uo. és lásd még a hobbesi elméletet: „A hirtelen támadt büszkeség olyan érzelm, amely bizonyos fintorokat: nevetést vált ki belőlünk. Ezt vagy valamilyen saját hirtelen tettünk okozza, amely tetszik nekünk, vagy pedig valamilyen, másokba felismert torz dolog, amely összehasonlítás révén hirtelen elégedettséggel tölt el bennünket.” Thomas Hobbes: *Leviatán vagy az egyházi és világi állam formája és hatalma*, 1. kötet, ford. Vámosi Pál, Budapest, Kossuth Kiadó, 1999. 111.

<sup>83</sup> „Dramatizing divine laughter, Pope acknowledges Vulcan’s clumsiness but scrupulously preserves his dignity. »Vulcan with awkward grace his office plies,/And unextinguish’d laughter shakes the skies« (1.770-771). »Awkward grace« prompts not crude derision but gay laughter: »Thus the blest Gods the genial day prolong,/In feasts ambrosial, and celestial song« (1.772-773).” Robert H. Bell: „Homer’s Humor: Laughter in The Iliad”, id. kiad. 99.

<sup>84</sup> Robert H. Bell: „Homer’s Humor: Laughter in The Iliad”, id. kiad. 97-98.

fordítása alapján a jelenet Héphaisztosz figurája nem egyszerűsíthető le a „komikus színész”, a mókamester szerepére, mert mellette a másik, „híres-ügyes”, „leleményes” és jószívű arca is megmutatkozik előttünk. A „ki nem oltódó nevetés” a Ganümedészt utánzó kovácsisten látványa kiváltotta derű megnyilvánulása, amely az addig „elszomorodott” égilakók lelkét oldja meg, s ilyenként mellőzi a gúnyt és a fölény érzetét társuk felett. Az *aszbesztosz* jelző a szomorúságból vidámságba átcsapó, felharsanó kacaj hangerejére utal talán, amely a csatakiáltáshoz hasonlóan szakad ki az istenekből. Az *aszbesztosz gelosz*, a „ki nem oltódó nevetés” ugyanakkor a kitörő jókedv, az istenekbe visszatért boldogság, öröm heves érzésének jeleként is működhet.

Az *Odüsszeia* Nyolcadik énekében. a Phaiákok földjén a dalnok, Démodokosz a szeretők, Aphrodité és Árész lelepleződésének történetével igyekszik felvidítani a „sokattűrt” Odüsszeuszt. Héphaisztosz Héliosztól tudja meg, hogy felesége a házában szarvazta fel, és dühében láthatatlan láncot készít, hogy azzal állítson csapdát a szeretőknek. Ezek után úgy tesz, mintha Lémnoszba utazna az „ügyes” és „széleshírű” isten. Árész pedig lesve az alkalmat vágytól fűtve a férj „háza ölében” csábítja kerevetre Aphroditét. A szerelmeskedők a láthatatlan lánc csapdájába esnek, és mozdulni sem bírnak. Héphaisztosz bánatában, dühében és féltékenységében a küszöbről kiabálja: „Zeusz atya és boldog, sosemúló égilakókat mind,/ jertek látni nevetséget, de olyat, mi nem illő [*hina erg’ agelaszta kai uk epieikta idészthe*]: engem, a sántát, Aphrodité, Zeusz lánya örökké/ hogy megvet, s a veszélyes Árészsal esik szerelembe,/ mert ő szép s egyeneslábú, míg én nyomoréknak/ jöttem eként a világra.”<sup>85</sup> Héphaisztosz haragjában teszi közszemlévé az őt megcsaló feleségét, és Devecseri fordítás megoldásával ellenkezőleg, nem nevetni hívja az olümposzi isteneket – az ógörög sorban az *agelaszta* ‘a nem neveltető’ és az *epieikta* ‘tűrhetetlen’ jelentésű szavak bújnak meg. Héphaisztosz nem találja komikusnak a rajtakapott szeretők látványát, és hogy bosszút álljon az őt megvető feleségén, csapdába ejtve kívánja megszégyeníteni bűnéért. Az olümposziakat is inti, hogy amit látni fognak, nem erkölcsös szemeknek való, ezért a „szemérmetes istennők” nem is engednek invitációjának.<sup>86</sup> „Ők meg az ajtónál álltak, javak osztogatói:/ és ki nem oltódó nevetésre fakadtak e boldog/ istenek ott [*aszbesztosz d’ ar’ enórto gelosz makaresszi theoiszin*], meglátva cseles művét a ravasznak./ S volt aki így szólt köztük a szomszédjára tekintve:/ „Jóra a rossz sose visz: megfogja a gyorsat a lomha,/ lám, most is megfogta Árészt Héphaisztosz, a lassú,/ őt, aki leggyorsabb valamennyi olümposzi úr közt,/ ez meg sánta, de érti a cselt: úgy kell a bujáknak.”<sup>87</sup> Az idézet első mondatában az ajtóból bámészkodó istenek „ki nem oltódó nevetésének” tárgyát a ravasz isten „cseles műve” (*tekhnasz*) képzi. A nevetett mű utalhat a láncokra, amelyek a szeretőket fogva tartják, de az egész megtervezett lebuktatásra is. Majd a megszólalók azt a rangsort kérdőjelezzik meg, amelyet előbb még a megcsalt férj Aphroditének tulajdonítva állított fel közte és Árész között. Míg Aphrodité vágyát Árész a „szép s egyeneslábú” vonja magához szemben a „nyomorék” férjével, s ezáltal értékeli őket, addig a leláncolt szeretők látványára néhány isten arra lesz figyelmes, hogy ravaszsággal, csellel a lomha legyőzheti a leggyorsabb olümposzi istent is. Ebben a leírásban a hierarchia megfordul, és Héphaisztosz kerül Árész fölé eszével. Míg Aphrodité esztétikai megfontolásból dönt férje helyett a „veszélyes” isten mellett, addig néhányan, látva a bujákat, az eszes, de rút kovácsistennek adják a babért. Eddig sikeresnek tűnhet Héphaisztosz dühében szándékolt megszégyenítése, azonban nem minden isten osztozik az erkölcsös örömeiben. A „ki nem oltódó nevetés” tehát eddig a pontig értelmezhető a tanúkként megjelenő istenek az eszes, de rút Héphaisztosz szép, de féktelen Aphrodité és Árész fölött szerzett diadala szemlélésekor ébredő öröme jeleként. A felharsanó kacaj a hobbesi fölényelmélet már említett nevetés formájához hasonlítható. Márai Sándor számára ebben az olümposzi életképből kitűnik, hogy a homéroszi istenekből még hiányzik az úriember. „Hephaistos nem volt éppen *gentleman*, mikor nejét és annak kedvesét, a koszorús Aphroditét és az aranyabolás Arést finom lánchálóval csapdába ejtette az ágyban... úriember, még ha isten is, ha felszarvazzák, nem hívja szégyenéhez

<sup>85</sup> Homérosz: *Odüsszeia* (VIII/306-311). Id. kiad. 554.

<sup>86</sup> Homérosz: *Odüsszeia* (VIII/324). Id. kiad. 554.

<sup>87</sup> Homérosz: *Odüsszeia* (VIII/325-332). Id. kiad. 555.



az egész Olympost, kezdve apósától, Zeustól... Nem, Hephaistos, a tuskólábú, nem volt ez alkalommal *gentleman*; úriember ilyenkor hallgat, elválik, vagy párbajozik. De ezek a homerosi hősök, istenek, félistenek és halandók, nem voltak még «úriemberek»; éppen erről van szó, többek között; istenek és emberek voltak egyszerre, *amphibikus* lények, minden voltak ők, csak nem úriemberek. Az Olympus lakói úgy röhögnek Hephaistosz és a törbeesett szeretőkön, hogy a vékonyuk is belefájdul. Ez az igazi, a homerosi derű.”<sup>88</sup> Márai Sándor a „homéroszi derűt” az istenek fékevesztett, kitörő röhögéseként olvassa, amelynek nem bírnak ellenállni akkor, amikor meglátják a csapdába esett, mozdulni sem bíró szerelmespárt. Stephen Halliwell szerint a kitörő kacaj azt is jelzi, hogy habár a narrátor/ dalnok érzékeny a felszarvazott férj, Héphaisztosz dühére, bánatára,<sup>89</sup> ezt a többi isten talán a látvány meglepetésének hatása alatt, figyelmen kívül hagyja. Az Apollón és Hermész közti párbeszédet követő „kacagás” pedig csak fokozza a Héphaisztosz szembeni érzéketlenséget. A két isten arról diskurál, hogy az ilyen kínos helyzet ellenére is mindketten szívesen lennének Arész helyében. „Így szólt, s kélt kacagás [*gelósz*] a haláltalan égilakók közt.”<sup>90</sup> Stephen Halliwell a két kacajt nem választja ketté, s úgy gondolja, hogy a „ki nem oltódó nevetést” az istenek megalázott társaik látványa felett érzett derűje és szexuális felajzottságuk egyszerre váltja ki. A felharsanó kacagás így erkölcstelennek tűnik, s a kérőkre jellemző nevetés-formához közelít. Míg az *Odüsszeia* egészében a kérők nevetését Homérosz stabilan a morális rossz perspektívájába helyezi, addig az istenek „ki nem oltódó nevetése” a Nyolcadik énekben leválasztódik a moralitásról. Ilyen módon a nevetés és nevetséges témái az eposz nagyobb, az istenek és halandók világának (és értékeinek) összetett viszonyrendszerébe, szövetébe íródnak bele. A homéroszi istenek az egzisztencia teljességének és ellentmondások-uralta természetének végső megtestesülései. Nem a moralitás forrásai, hanem sokkal inkább a moralitás és hatalom örök feszültségének ágensei.<sup>91</sup> Stephen Halliwell tehát együtt és nem egymásután érte az istenek Aphrodité és Arész látványa fakasztotta nevetését, nem tesz különbséget a „ki nem oltódó nevetés” és az istenek „kacagása” között. Saját értelmezésemben a csapdába ejtett buják látványát értékelő két kisebb megszólalás és az egyiket bevezető, míg a másikat záró felharsanó nevetés-forma között azonban különbség áll fenn. Ha nem így lenne, akkor Homérosz talán megismételné azt a sort, amelyben az *aszbesztosz gelósz* szerepel, s amely először az *Íliász* első énekében hangzott el. Homérosz viszont nem használja ezt az „epikus egyszót”, mert azt Héphaisztosz figurájához és művéhez köti. A második „kacagás” azonban már Aphroditéről szól, mert az a buja és szép istennő látványától felajzott istenek gyönyörének ad hangot. A „ki nem oltódó nevetésnek” az istenek esetében a nevetés tárgyában kontrasztra van szüksége, két egymásnak ellentmondó jelentés egyidejű felvillanására. Az első megszólaló épp ilyen összevetést végez, amikor a „cseles mű” kapcsán számot vet az eseményekkel. Apollón és Hermész azonban már vágyakozva, Aphrodité buja látványába merülve beszélnek. A homéroszi kacaj harmadik és utolsó felharsanásakor eltűnik a nevetséges helyzet és a nevetett tárgy, úgy, ahogy megváltozik a kacaj jellege (negatívvá, pusztítóvá, lesújtóvá válik) is, amelyet Devecseri Gábor apró fordítási változtatással jelez: a kérőket „ki nem oltódó” helyett „nemlohadó nevetés” sújtja. Az *Odüsszeia* Huszadik énekében Athéné úgy rejti még Odüsszeuszt koldusköntösében, hogy a kérőket „nemlohadó nevetésre” fakasztja. „(...) de a kérők közt nagy Athéné/ nemlohadó nevetést keltett, s eszüket kicsavarta. [*aszbesztosz geló órsz, pareplagxen de noéma*]/ S már idegen lett állcsontjuk s még egyre nevettek,/ véres húsokat ettek, mindnek a két szeme könnyel/ telt meg egészen, a lelkük már sejtette a sírást.”<sup>92</sup> A halandókra bocsájtott „nemlohadó nevetést” a vészjósló „isteni képű” Theoklúmenos<sup>93</sup> szavaik követik, aki a kérők

<sup>88</sup> Márai Sándor: „Egy olvasó naplója”, in *Új idők*, 1947. 53. évf. 25. szám, 577-578.

<sup>89</sup> Vö. Stephen Halliwell: *Greek laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, id. kiad. 98.

<sup>90</sup> Homérosz: *Odüsszeia* (VIII. /343), id. kiad. 555.

<sup>91</sup> Vö. Stephen Halliwell: *Greek laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, id. kiad. 97.

<sup>92</sup> Homérosz: *Odüsszeia* (XX. /345-350), id. kiad. 739.

<sup>93</sup> Nevében az 'isteneket segítségül hívní', 'isten hangját hallja' jelentésű *theoklüteo* és a már említett *menosz* kifejezés rejtőzik. Vö. theoklüteo szócikk. *Ógörög-magyar szótár*, szerk. Györkösy Alajos, Kapitánffy István, Tegyei Imre, id. kiad. 496.

viselkedésében, kinézetük megváltozásában felismeri az isteni átkot. Leírása a pusztulás víziójának képeit sorjázza: a kérők a nevetést abbahagyni képtelenül sírnak, jajgatnak. A csarnokban és az udvaron árnyak gyülekeznek, „a nap kialszik”.<sup>94</sup> A pusztulásukba igyekvőknek azonban Athéné sújtása elvette az eszüket, így a jelekre figyelni képtelenek, helyette „mind édes nevetésre” [*bédiü gelasszan*] fakadnak. Az *aszbesztosz gelósosz* az emberekre bocsátva az istenfélőt figyelmezteti a közelgő végre, míg azok, akiket megszállt, megfosztódnak értelmüktől, az állatoktól őket megkülönböztető emberi specifikumtól. A kérők elvesztik önuralmukat, és könnyes szemeik sem jelzik számukra, hogy hamarosan fájdalmukban sírni fognak. Athéné átka még „édes nevetésre” szelídülve akadályozza meg feleszmélésüket. Mert mintha a lesújtó isteni kéz a kezdeti „nemlohadó nevetést” mérsékelné akkor, amikor a vészjósló szavait követve a kérők édesen nevetnek. A jelenet elején az istenek felharsanó kacaja emberségük elvesztésével fenyegeti a kérőket, s ehhez mérten torzul el arcuk és viselkedésük. Theoklúmenosz szavait követve azonban az istenek emberekre káros nevetése „édes nevetéssé” változik át, így a kérők pusztulását nem egy istennő, hanem Odüsszeusz maga viheti majd véghez.

A homéroszi kacaj, a „ki nem oltódó/ nemlohadó nevetés” elemzésem során valamelyest változékonynak bizonyult. „Epikus egyszóként”, ami alá Devecseri Gábor különböző méretű és típusú ismétlődéseket, így a homéroszi jelzőket is besorolta, és a „ki nem oltódó nevetés” mi más lenne, ha nem is közvetlenül egy istenhez tapadó, de azért homéroszi jelző?, a szövegkörnyezet megváltozása során is akadt jelentésében, jelentőségében valami közös. Ezt a közösséget pedig nem pusztán az ismétlés közösségteremtő ereje hozta létre. A jelzőt vizsgálva, és az összes szöveghelyet figyelembe véve az *Íliás*ban az *aszbesztosz* jelzőről feltételezhettük, hogy az elsősorban egy indulat, felindultság testi kifejeződésének, kitörésének, kifakadásának akusztikai erejét, hangerejét hangsúlyozta (a kiáltás és zaj mérhetetlenségét, a kacaj harsogását, a lángoló hajók recsegését), az *Odüsszeiá*ban pedig a tartósság, időbeli kitartás árnyalatával bővült jelentése. Az *Íliás*ban egy helyen utalhatott az indulatok hevesességére, túlfeszítettségére is. Az istenek homéroszi kacaját vizsgálva az *aszbesztosz* érvényesítette akusztikai jelentésárnyalatát, az olümposziak röhögtek, kacagtak meglepettségükben és örömeikben. A kérőkre bocsájtott „nemlohadó nevetés” ehhez képest a a pusztulás előérzetét ízleltette meg a halandókkal.

A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

## BIBLIOGRÁFIA

*A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, II. kötet, főszerk. Benkő Loránd, szerk. Kiss Lajos, Papp László, Budapest, Akadémia Kiadó, 1970.

**Bell**, Robert H.: „Homer’s Humor: Laughter in The Iliad”, in *Humanitas*, 2007. 20 évf. 1/2. szám, 96-116.

**Devecseri** Gábor: Homéroszról és a Homérosz-fordításról (1957). In: *Antik tanulmányok I.*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1981. 136-182.

„Kalauz Homéroszhoz” (1962), in *Antik tanulmányok I.*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1981. 7-113.

„Még egyszer a Homérosz-fordításról” (1958), in *Antik tanulmányok I.*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1981. 183-205.

---

<sup>94</sup> Vö. Homérosz: *Odüsszeia* (XX. /351-357), id. kiad. 739.

**Halliwell**, Stephen: *Greek laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, New York, Cambridge University Press, 2008.

**Hobbes**, Thomas: *Leviatán vagy az egyházi és világi állam formája és hatalma*, 1. kötet, ford. Vámosi Pál, Budapest, Kossuth Kiadó, 1999.

**Homérosz**: „Himnuszok”, ford. Devecseri Gábor, in: Homérosz: *Íliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*, Budapest, Magyar Helikon, 1974

„Íliász”, ford. Devecseri Gábor, in: Homérosz: *Íliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1974.

„Odüsszeia”, ford. Devecseri Gábor, in: Homérosz: *Íliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1974.

**Márai Sándor**: „Egy olvasó naplója”, in: *Új idők*, 1947. 53. évf. 25. szám, 577-578.

**Mitchell**, Alexandre G.: „Humour in greek vase-painting”, in *Revue Archéologique*, 2004. 1. szám, 3-32.

*Ógörög-magyar szótár* (szerk. Györkösy Alajos, Kapitánffy István, Tegyei Imre), Második kiadás. Akadémia Kiadó, Budapest, 1993.

**Pál Katalin**: „A nevetés színre lép”, in *Szövegek között XV.*, szerk. Fried István, Kovács Flóra, Lengyel Zoltán, Szeged, SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tsz., 2010. 90-116.

[http://www.szokoz.complit.u-szeged.hu/wp-content/uploads/2012/09/06.P%C3%A1l-Katalin\\_2010\\_15.pdf](http://www.szokoz.complit.u-szeged.hu/wp-content/uploads/2012/09/06.P%C3%A1l-Katalin_2010_15.pdf) elérés: 2013. január.11.

**Erasmus**, Desiderius: *A balgaság dicsérete* (magyar nyelvre átültette, magyarázta, s az előbeszédet megírta Kardos Tibor). Második kiadás, Magyar Helikon Könyvkiadó, 1960.

*Texte zur Theorie der Komik* (kiadta Helmut Bachmaier). Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart, 2005.

*Wörterbuch über die Gedichte des Homers und der Homeriden* (Nach dem früheren Seilerischen Homer-Wörterbuch neu bearbeitet von Carl Capelle), Darmstadt, Wissenschaftliches Buchgesellschaft, 1968.

**A LEGRÖVIDEBB ÚT: AZ AZONOSSÁG<sup>1</sup>**  
**(TANDORI DEZSŐ: *PHILIP MARLOWE EGY SZÉP ERNŐ-VERS MÖGÜL NÉZ*)**  
**- ÉRTELMEZÉSI KÍSÉRLET -**

Mint láthattuk<sup>2</sup>, Szép Ernő műve, a modern európai vers egy fontos típusát adaptálva, beteljesítve, voltaképpen úgy jutott el a megszólalás alapnehézségét és a rendelkezésre álló nyelv kihívását tudatosító formai-tartalmi érvényességhez, a lényegében új világban lét – episztemiológiaiból mindjárt művészi kódolásává lett – tapasztalatához, az ezt tárgyazó járulékos beszéd megszületéséhez, hogy eközben voltaképpen veszélyeztetetté tette és fenyegetettként mutatta fel a versnek mint klasszikus értelemben egységes vagy egységesíthető, referencializálható, világi térhez és tethöz köthető kibomlásnak és textualitásnak a produktív jellegét. Az általában emlékezetes zárlatokkal szolgáló, a vers értelmi-érzelmi csúcspontját a versvég tanuláshordozó szerepe által sikeresen kiemelő Szép Ernő-i versépítés is ritkán képes olyan komplex művészi-esztétikai minta bemutatására, mint a *Magányos éjszakai csavargás* esetében. Az itteni versbeszéd, szinte leválva, kitérve végül az elmondás és megosztás primer munkáját jelentő kötelezettségek elől, olyan megbeszélgetést kezdeményez, melyben a versszöveg fikcionalitása, egy performatív idea és az ezen ideát beváltani képtelen, hiányos – ám egyedüli – segédeszköz, vagyis a mindent meghaladni képes elgondolás és az ezt csak engedmények árán követni képes nyelv összeütközésének és kényszerű együttműködésének drámája bomlik ki szemünk előtt. Szép versében tulajdonképpen a már-már elvárt hangzatos, poénos lezárást mindinkább halogató, éles költői észlelés krízise, pozitív értelmű, hajszás folytatódás vágya és ezt kísérő befejezés-képtelensége válik akaratlanul vagy nagyon is szándékoltan a katartikus vershatás kiváltó tényezőjévé. Amikor tehát a vers állandó fejlődését szolgáló narratív segédleteket, az előremutató mozgás megszakítatlan terjedését, mint átszajátított nyelvi tranzitivitást tekintjük, akkor a szöveg szüntelen produktivitásként tételeződik előttünk. Viszont amikor az alapfokú esztétikai parancsként fellépő verselvárásnak a formai lezárást sürgetve követelő üzenetére gondolunk, mely a versbe éppen e hatásmechanizmus visszafogójaként, a nyelvi elgondolást meghatározó folytatás ellenszereként lép be, akkor a mű olyan diffúz, széttartó szövegi haladás függvények bonyolult koordinátájaként szerepel, melyben a legnagyobb kérdést, egyben a legfőbb kételyt a folytathatóság, fenntarthatóság és az ezzel összefüggő bevégezhetőség változó kritériumai és elismerései jelentik. Más szavakkal: a legmagányosabb kontempláció partjaira vonult, tekintetünk elől a „*tiszta semmiség*” szélsőségéig hátráló műalkotás, Szép verse önmaga lehetetlenben fogant, nagy célját az irodalmiság mibenlétének felülvizsgálatával, a szövegi vonatkozás pontosításra, aggályos szószerintiségre ítélt képességét a végtelenbe csatoló, tárgyaltan leképezésre cserélő módszereivel teljesíti, voltaképpen a lehető leghosszabb, mert vég nélküli el/kivonulás útvonalát hozva létre.

Felelhet vagy visszaválaszolhat-e az így létrejött mű, a végső, kiegészíthetetlen formáját mindegyre a versvégen megjelölt látencia, messzeség birtokolhatatlanságához kötő felfogás, a lehető leghosszabb, reménytelen kimenetű élet-zarándoklat versalánya a beszédet elemeire és jelentéseire bontó, majd egy konzekvens rendszerezés eredményeképpen jelenségeit újraegyesítő

<sup>1</sup> Az írás elkészítése idején „Az SZTE Kutatóegyetemi Kiválósági Központ tudásbázisának készítése és hosszú távú szakmai fenntarthatóságának megalapozása a kiváló tudományos utánpótlás biztosításával” című TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0012 azonosítószámú projektben vettem részt.

<sup>2</sup> Az itt olvasható munka része egy terjedelmesebb tanulmány együttesnek, melyben Szép Ernő *Magányos éjszakai csavargás* című versére született Tandori-féle versvariációk elemzése olvasható. A most közreadott fejezet közvetlen előzménye: Tóth Ákos: „*Sugárút a végtelenbe* (Szép Ernő: *Magányos éjszakai csavargás*)”, in Irodalomtörténeti Közlemények 2012. 6. szám, 676-701.

értelem hívásaira, voltaképpen a nyelv fegyelmezhetetlen, önveszélyessé vált versbéli mozdulatait mindig konszolidáló, az ismert jelentések világába visszaterelő közvetlenség, megszólítás társas hangjaira? Van-e, létezik-e út a versbéli én folyamatos eltávolodásként megképzett identitása számára, mely visszafelé is elvezet, képes megosztani és a nyelviség fordító, kódoló működésén keresztül is hitelesen felajánlani az elszakadás végső eseményeként átélt tartalmakat, az egyedüllétnek e szinte önmagáról is lemondó látomásait? Vajon Szép versének nem titkolt szándéka, mely az én világi szerepének újraalkotását tűzte ki célul, a visszatérés nélküli eltávolodás képzetének felidézésével és egy tovább bonthatatlan, mondhatatlan tudás – a minden világi tudomás hasztalanságának és érvénytelenségének belátásán alapuló semmit sem tudás, az értelem önmagát kioltó tevékenysége – birtokában nem tévedt-e valóban olyan messzire, nem hatolt-e előre egészen a katakrézisnek a jelölés mindenkori metaforikusságát, mint a nyelv hallgatólagos egyezményét felmondó merész utópiája felé, egy olyan „néptelen táj” környékére, ahonnan nem érkezhethet már megerősítő üzenet, nem segíthet semmilyen „nemes cselekedet”, ahol a megbeszélhetetlenség ténye végülis kizárja a kritikai felmondás pozitív értelmű javaslataival való találkozást is? Vajon a Szép verse által járt leghosszabb és bevégezhetetlennek tetsző, minden olvasással újabb távlatait megnyitó versút hogyan válhat részévé, hogyan felelhet meg a másság itteni radikális jelenségét kényszerűen a nyelvi megközelítés eszközeivel, sajátlagos mozdulataival feltáró, a kereső értelem és a megkeresett tárgy, a mű között a lehető legrövidebb utat előállító befogadás folyamatának?

A Tandori-mű önértéséhez és megértés-elképzeléséhez tartozó ismert formula, mely „*a legrövidebb út: egy pont közé*” paradox kinyilatkoztatásával egyszerre ismeri el a létezéshez evidensen tartozó, szétzárt felek közötti distanciának s az ebből következő, örök visszakereső mozgalmasságnak a hatását, és egyszerre vonja vissza egy mindenkor igazolhatatlan egység nevében a teret a számára már levezethetetlen sokaságnak számító kettősségtől is, talán a Szép megszólíthatatlan verses szólítását érvényes eszközökkel fejtő befogadás úttörőjévé avathatja e szemléletet.<sup>3</sup> Tandori egyetlen pontot követelő programja ugyanis, bár elismeri és felismeri a Szép-mű poétikai teljesítményében az őt regisztráló nyelv világára is kiható komplex követelésnek, voltaképpen az értelmezés kísérő szólamaival szembeni ellenállásnak a kritikai megközelítés hatásos formáit, eljárásait felfüggesztő kívánságát, a versvég utolsó, lemondó sóhajával pedig már a visszakövetkeztető, ellenirányú olvasás eredményeit is megsemmisítő következtetését, a mű alanyának és a megértés tanújának a névtelen tárgy megpillantásában való képzetes eggyé válását, azért mindig nyilvánvalóvá teszi az előttünk alakuló vers leválását olvasatai világáról, a kettősségnek, idegenségnek (alteritásnak) azt a kiküszöbölhetetlen tapasztalati tényét, melyet bár lehagyni nem tudnak, a szövegi megformálás aktuális gesztusai mégis híven ábrázolnak, az írás átmutató, az ideális egység megteremtésén fáradozó mozdulatai modelleznek.<sup>4</sup> A Tandori-féle, rögzített minimumához ragaszkodó legrövidebb út eszméje és a Szép által megálmodott leghosszabb életkerülő terve valóban egybeeshet, azzal, hogy rejtjelezve az időiség felkérdezéséből származtatott létező válaszoknak hasonló kizárásából és csakis a nyelvi paradoxia formájában való megragadhatóságáról vall nekünk?

Lényegi és jelentős kérdés, hogy Szép Ernő művének 1913-as publikálásától a Tandori általi újrafelfedezésig eltelt több mint hat évtizedben a művet (és a szerző minden hasonló

<sup>3</sup> A „legrovidebb út” geometriai-matematikai terminusának az irodalmi mű jelölőképességével, az élményközvetítés legrövidebb és legtisztább, transzparens módját kereső kifejezéssel kapcsolatba hozható jelentéseit Tandori több helyütt is aktiválja írásaiban. Az 1990-es évek dalköltészete és a dal-forma iránt elkötelezett történeti-elméleti érdeklődés a „legrovidebb út” pont-élményében a benyomás, gondolat, kíváncsi inger (~tartalom) és a hozzá járuló, természetesen adódó forma konzisztenciája értelmében ragaszkodik a lírai beszéd diagonális értelmének a megképzéséhez. Ld. Tandori Dezső: *A dal változásai* (Az ELTE Bölcsészettudományi Karán 1994 márciusában elhangzott „Arany János előadások” szövegváltozata), Budapest, ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézet, Anonymus Kiadó, 1994, főleg 7-16.

<sup>4</sup> A költő ezirányú vallomása: „*Tudni sokféleség. / És egyetérthetnék, ha volna egy. / Ha volna az, hogy érteni. / ha volna egy, ha volna hogy, / ha volna, ahogy egy lehet. / Nincs. És ez az elem-nélkül-elegy: / ez / az / Egy.*” Tandori Dezső: *Egyre II.*, in Tandori Dezső: *Két és fél töredék Hamletnek*, Budapest, Kláris Kiadó-Q. E. D. Kiadó, én. [2008], 13.

vállalkozását) érintő zavart csend vagy értelmezői passzivitás, netán leértékelés milyen tényezőknél tudható be. Beszélhetünk-e arról, hogy a mű saját gondjaként megteremtett, tehát kreatív módon kezelt problémája, mint a szövegben megnyilvánuló, azt formai-tartalmi tekintetben próbára tevő vonás egyenes módon, kiegyensúlyozatlanságként, kudarcról szóló vallomásként olvasódott a szakirodalmi közelítésekben? Vagyis hogy a jobb indulatú s nem eleve feledésre ítélt kritika éppen azért értékelte Szép pályáján belül is zsákutcás kísérletnek, a modern magyar hosszúvers tekintetében pedig hatástalannak az adott művet, amiért az terjedelmén belül s nem a hozzá járuló kommentár elvárt, intencionált szerkezetében igyekezett megjeleníteni a modern én és az írás egybekapcsolódásából, kooperációjából származó feszült tapasztalatok tanulságait? Mindenesetre Tandorinak a mű mellé egy határozott, reprezentatív olvasatot csatoló s ezzel a művet a történő irodalmi folyamat menetébe – mi több, bizonyos szempontból: centrumába – visszaállító kezdeményezései immáron évtizedek óta üzenik egy effajta kritikai anomália fenntarthatatlanságát, az olvasói kihívást és új nézőpontot kijelölő, különös esztétikai újdonságként felismert műalkotás és a rá felelő kritika összefüggésében pedig az értelmezés immáron alig helyrehozható – bár éppen saját „felügyelete” által mindegyre pótolni vágyott –, helyreállítható értéktévesztését. Tandori munkálkodásának e téziseket bemutató esszéisztikus útkereséseit, véleményalakulását és módszeres eljárásait már nyomon követhettük a Szép Ernő-mű megismerésének történetét dokumentáló „költészetregények” folyamatos olvasását és interpretálását vállaló korábbi tanulmányunkban.<sup>5</sup> Ezúttal Tandorinak, mint az élő irodalom képviselőjének ettől a magatartástól és érdekképviselőtől elváló, az irodalomtörténeti kanonizáció kollektív igényű magyarázóelvéit az irodalmi mű autonóm értékelése és öntörvényű hagyományválasza teljesítményével felváltó ígéreteit és teljesítéseit igyekszünk szemügyre venni, vagyis Tandori költészetének Szép művével kapcsolatba hozható, irodalmi esszéisztikájával hol együtthaladó, hol különutat kereső és ajánló eredményeit értékeljük. Ennek a kortárs és közelmúltbéli irodalmunk leíró kísérletei elé mérhetetlenül nagy és fontos feladatot állító jelenségnek nehezen áttekinthető mennyiségű és bonyolultságú anyagából ezúttal két, a *Magányos éjszakai csavargás*hoz vizsgált korszakunkban (a Tandori „középső” pályaszakaszát felölelő évtizedben) hozzáillesztett versváltozatot választunk ki, abból a célból, hogy olvasásuk, értelmezésük által is közelebb jussunk e poétikát jellemző és alkotó viselkedések és elmozdulások magyarázataihoz.

Az 1978-as évben jelent meg Tandori Dezső első, Szép Ernő frissen megismert és költői segédlet- vagy ihlető anyaggá kinevezett művére referáló, egy későbbi, többtagú sorozat kezdetét megjelölő, figyelemkeltő verskísérlete.<sup>6</sup> A *Philip Marlowe egy Szép Ernő-vers mögül néz*<sup>7</sup> című alkotás, bár tisztán formai szempontból „egytagú” szövegkollázsként lenne leírható, előzetes vizsgálatához mégis érdemes két irányból elindulnunk. Egyfelől mindenképpen gyümölcsöző

<sup>5</sup> Ld. Tóth Ákos: „Szép Ernő vagyunk (Az irodalmi kollegialitás természetrajzához: Szép Ernő – Tandori Dezső)”, in Szövegek között XVI. (Irodalomtörténet és –elmélet, Színházelmélet és Komparatistika), szerk. Fried István, Kovács Flóra, Lengyel Zoltán, a szerk. munkatársai: Gyulai Zoltán, Pál Katalin, Szeged, SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tsz., 2011, 41-78.

<sup>6</sup> Említést érdemel, hogy Tandori későbbi pályája során még - legalább - két alkalommal feldolgozza vagy átdolgozza Szép Ernő ismert félhosszúversét, vagyis még két alkalommal vállalja a nagy elődművel való összeolvasás konkrét felelősségét, a megfelelő befogadás módszeres közelítését. Egyik esetben sem Tandori leghíresebb verseiről van szó, általában az adott korszak verstermésének perifériáján elhelyezkedő szövegekkel számolhatunk, amit pontosan visszajelez a műveknek (egy kivétellel) köteten kívüli pozicionálása is, magyarán kimaradásuk a reprezentációs célú gyűjteményekből. Szinte feltűnő jelenség, hogy szerzőnk a pályáivét jelző évtizedek mindegyikében létrehozza a maga *Magányos éjszakai csavargás*-változatait, melyek nemcsak a pretextusként mindegyikük számára előírásaként olvasódó Szép-darabbal szemben nyilvánítják ki az adott korszak verseszményéből, poétikai elvárás rendjéből következő eltéréseiket, hanem egymáshoz is a tematikai hasonlóságot/azonosságot részletező, jellemző különbözőségeken keresztül kapcsolódnak elsősorban. Ld. Tandori Dezső: „Társas nappali kiakadás (Szép Ernő *Magányos éjszakai csavargás* című verse nyomán)”, in Holmi 1999. június [XI. évfolyam 6. szám], 766-772., illetve: Uő: *Aztán késő* (versek), Budapest, Palatinus Könyvek, 2001, 67-76.; Tandori Dezső: „*Magányos nappali csavargás*”, in Budapest 2004/7 (szeptember), 28-30.

<sup>7</sup> Tandori Dezső: „*Philip Marlowe egy Szép Ernő-vers mögül néz*”, in Jelenkor 1978. november [XXI. évfolyam 11. szám], 1023-1024.

lehet, ha az intertextualitás megnyilvánulási lehetőségeként, a nevezett szövegjelzésnek szélsőséges kisajátító hatást tulajdonító, a képzőművészeti appropriation art korabeli eredményeihez igazodó művészeti elméletek kontextusában értelmezzük a darabot. Másfelől, immáron túl a mindenképpen szokatlan alaki tulajdonságok rögzítésén, feltétlen figyelmet érdemelnek az irodalmi művek, szerzők és (altérgezőként szemlélt) figurák közötti közvetítésnek, közvetíthetőségbe vetett hitnek olyan megjelölt, illetve jelöletlen garanciái, melyek a Tandori-életmű későbbi alakulása felől máris a jóslat vagy visszafogottabban: a szövegi életmű majdani érdeklődését felvillantó utalás erejével képviselik egy jövőbeli, összetett hagyomány valóságát. A *Philip Marlowe egy Szép Ernő-vers mögül néz* az idézet, átemelés, transzpozíció olyan változatát képviseli, mely a kisajátító-appropriatív gesztusnak az idézetszöveg funkcióját túli, a töredék-értékű vagy – értelmű részmeghatározás terjedelmi korlátait túllépő, a megalapozó szerzői intenció véglegesítését és ezzel a szövegjelentés stabilitását tagadó lehetőségeit együtt kutatja, s a '70-es évek avantgarde indítékú újító törekvései közt szinte minden nagy, jelentős nyelvterület irodalmában maradó nyomokat hagyott. Az irodalmi gyakorlatban, valamint az erre irányuló egykorú irodalomértelmezésben egyaránt nagy jelentőséghez jutó szövegproduktív elgondolás, bár a posztmodernitás művészi fordulatát jelző, egyik legtöbbet vizsgált tünetként került be a mértékadó leírásokba, „technikai” jellegű leírásának azonosságain túl jónéhány nehezen egyesíthető, még a stíluszempontból rendkívül plauzibilis posztmodern jelző által sem mellőzhető, differenciált magatartás jelzéseként olvasható. Mégis, az intertextuális praxisnak a XX. század második felében szinte minden jelentékeny irodalom működésében előretörő és nagyfokú elfogadottságra szert tevő, ezen felül olvasói sikerre, megértésre is számot tartó jelensége mögött legtöbb esetben egyformán fellelhetjük a művészi öntudatra ébredő jelölés emancipációs eseményét, mely az előző korszakok feltételezett „naiv” jelölőhasználatával vagy az irodalmi kommunikáció „természetességével” szemben, az állandóan termelődő, lejegyzést követelő referenciaállomány felmérése helyett a lejegyzésért felelős, azt elvégző rendszer, médium elégtelenségére, illetve tárgyától függetleníthető öntevékenységre, folytonos közbeavatkozására, voltaképpen a mesterségesen szétválasztott két jelenség (jel-jelölő, művészet-valóság) közötti relatív elhatároltságra figyel fel. Ezzel párhuzamosan, a műalkotás üzenetének, a közreadott jelentéseknek másodlagossá válásával mindinkább a művészi jelrendszer közvetítőképességét övező kételyek, voltaképpen maga a jelzésfolyamat, a jelek művé alakuló szerveződésének törvényei kerülnek előtérbe, nemcsak a szövegről folyó értelmező diskurzusokban, de a kor kihívását érzékelő poétikákban is. Széles körben elfogadott feltételezés, hogy a posztmodern által bevezetett és kanonizált intertextuális gyakorlatok – a mindenkor kulturális divat, tendenciák automatikus hatásmechanizmusai mellett – azért nem veszítenek a magasirodalmon belüli népszerűségükből, presztízsükből, mert egy olyan, a modernizmus világszemléletében megjelenő, mélyen átélt krízisre reagálnak, melyre, az egymást követő írónemzedékek tanúsága szerint, nem lehetséges végleges válasz kialakítása, a probléma meghaladását jelentő aktív megsegítés, maximum e tartós válság létezését elismerő és jelentőségét értékelő kiegészítő kommentárok adódhatnak.<sup>8</sup> A posztmodernitás művészi önszemléletében szinte mindenütt regisztrálható momentum a múlt eredményeivel való szembesülés eseménye, az elmúlt – egyként

<sup>8</sup> A modernség vilásképe utáni „nosztalgia” jelentkezik többek között a posztmodern olyan meghatározásaiban, mint amelyet Harold Bloom összefoglaló művének a kanonizáció kaotikus (~ XX. századi) korszakára vonatkozó megfigyelései tartalmaznak (Harold Bloom: *The Western Canon, The Books and Schools of the Ages*, New York, Harcourt Brace & Company, 1994, 369-514), vagy ami ugyanennek a sok esetben vitatott munkának az elegia és a prófécia szóláslehetőségeivel élő keretezése által némiképp moderálja a szerző által előrelátható fejlődés kérdéses irányát (uo., 15-42., 517-528.). Jean-Francois Lyotard-nak a bölcsészeten belül egyfajta konszenzusos definícióként kezelt posztmodernről szóló 1982-es vázlatában is lényeges előzményként jelentkezik a (részint Habermas-i eredetű), fundamentális modernség-kritikaként is értelmezhető „renyhülés” eseménye, illetve a modernség részét képező „posztmodern” jelenségek, mely más tekintetben, később a két terminus szétválaszthatatlanságának megfigyeléseként hasonló érvekre támaszkodva járul hozzá az integratív leírásokhoz. (Ld. J-F. Lyotard: „*Mi a posztmodern?*”, Angyalosi Gergely ford., in Bókay Antal-Vilcsik Béla-Szamosi Gertrúd-Sári László szerk.: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 13-20.; Ihab Hassan: „*A posztmodernizmus egy lehetséges fogalma felé*” (1987), Török Attila ford., in uo., 49-58).

érvénytelennek tekintett és meghaladhatatlannak ítélt – művészi minták eredményeinek felismerését, átalakítását, korszerűsítését és leváltását markáns poétikai céllá kinevező, kifejtetten történeti indítékú vagy csupán történeties igény. Ez a modern művész számára mindenkor ismerős, az alkotás előzményeinek képzetes világát jelölő időszakokra helyezett feltétel a közelfogadásban legtöbbször kétféle, egymással szorosan érintkező, ok-okozati kapcsolatba állítható, mégis gyökeresen ellentétes indíttatású magyarázat elemeként tűnik fel. Az intertextualitás, a szövegi kölcsönhatás nyilvánvalóvá tett kortársi formái rendre utalásként értelmeződnek, és összefüggésbe hozhatók azzal a bonyolult és gazdag recepciójú esztétikai jelenségkörrel, mely a modernitás általános kifáradás-élményéhez kötődő poszt-reflexiók, a művészi kortudat általános utóidejűségéhez tartozó változatos teóriák jóvoltából terjedtek szét és nyertek alakot mind a szaktudományos megközelítés fontos műhelyeiben, mind pedig a művészet sorsáról való népszerű gondolkodás fórumain. E változatos indítékkal és módszer-apparátussal rendelkező elképzeléseket vizsgálva kiemelhető természetesen a klasszikus művészi korszak lezárultát jelző, ismert hegeli „jóslat” hatása, az értelmezés világtörténetében befutott sokértelmű karrierje. Hegel nézetének azonban e diskurzusokat inkább csak egyeztető, semmint meghatározó, egyszerűsített (néhol a bonyolult esztétikai kalkulust „a művészet vége” vulgarizáló fordulatával lezáró) értelmezése, valamint az erre épülő modern teljesítmények és működési tervek, a haladás konstans feltételezésében érdekelt progresszivitás egymástól független iskolái a mindenkorra jövőben megjelenő új ismeretlen formáját a múltból származó tudás alakzataiból már képtelenek levezetni, sőt, a művészi értelmű, jelentős újdonságot és hitelességet éppen a múltbéli mintáktól való látványos eltérés teljesítményében ismerik fel. Ennek értelmében, a XX. századi művészet(elmélet) jelentős irányzatai a múlt klasszikus kánonját, mint a változó művészetfogalmakkal szemben statikusságukkal fellépő, a jelenkori újradefiniáló törekvések szempontjából illetéktelen megállapodottságot sugárzó rendeleteket igyekeznek meggyengíteni, eltávolítani, aktualizálhatóságukban megkérdőjelezni, miközben, ne feledjük, központi jelentőséggel határozza meg e kiindulásokat, konstrukciókat a múlt leváltani kívánt, részben leváltott példatárával való szembesülés eseménye, az értékek egymás mellé állítását követő önlefozozás mozzanata, az elterjedt kultúrakritikai – és a művészetfogalom sohasemvolt abszolút meghatározására törő - attitűd.<sup>9</sup> Elsődleges értelmezési körünkhöz, az irodalomhoz visszatérve megállapíthatjuk, hogy az itt említett folyamatok analógiái, a korábbi poétikák autoriter szellemisége helyére látványosan a történelem és változás narratív fogalmaira fogékony szövegmagatartásokat és -identitásokat javasoló helyettesítések ugyancsak nagy szerepet kaptak a korszak irodalmi jelenségeinek feldolgozásakor. Ezt a modernség egész művészi, kulturális, technikai, társadalmi története alatt érvényesülő s hatását kifejtő szemléletet, melynek értelmében a művészet, minden hirdetett jövőbelátása ellenére, mint múlt-értelmű, múlt-középpontú, múlt-vonatkozású horizont jelentkezik (és keletkezik), sajátosan ellenpontozza egy másik – ezzel, ismételjük, érintkező, szerves történeti összefüggésben létező – nézőpont, mely igaz, hogy hajlandó elismerni a művészet fogalmát meghatározó történeti feltételek létezését, de a múltra irányuló reflexió tudatosságában, a múlt teremtményeit leválasztó és lajstromozó jelenkori szemléző pozíciójában, megnövekedett lehetőségében megpillantja és a modern művészetfejlődés menetében elő is hívja egy másértelmű meghaladás esélyeit. A korábbi korszakok emlékezetes teljesítményeihez mint a mintát ajánló klasszicitás időtlen eszményeihez járuló példakövetés, utánzás, versengés vagy opponálás tettei helyére egy olyan olvasásmód indoklásai kerülnek, melyben nem annyira a klasszikus mű normatív állandóságát garantáló formai, tartalmi, stílári, a műalkotás történetiségéhez (törvényszerű esztétikai távolságához) tartozó tulajdonságok s ebből kikövetkeztetett szabályok lépnek kapcsolatba az új mű alkotójával (a régi befogadójával), hanem azok az eddig kevesebb figyelemre méltatott kontextusok, minőségek, melyek a hagyományos szerzői kontroll kiterjeszkedésén-intencionalitásán túl, a felölölő és értelmező kultúra és kiváltó-

<sup>9</sup> A művészet „klasszikus” szerepének, funkciójának és teloszának átalakulásáról szóló optimista és pesszimista megközelítésekből reprezentatív válogatást közölt az Európai füzetek 1999/1. száma, Perneczky Géza, Hans Belting, Arthur C. Danto és Gianni Vattimo tanulmányaival.



beindított kulturális hatások tágabb rendszerében, az értelmezői munka szinkron észrevételeit érvényesítő, főként a műbéli struktúrák megalapozására irányuló kísérletei során kezdeményeznek párbeszédet<sup>10</sup>.

E szükségesnek látszó, tárgyunkat terminológiai környezetbe helyező bevezető után elgondolkodhatunk először azon, hogy Tandori 1978-ig terjedő, működése első nyilvános évtizedét felölelő életművében milyen jelentőségre tett szert az intertextualitás gyakorlata, az idézés különböző szövegi funkciói, különös tekintettel ezúttal az olyan típusú, közelítőleg teljes művészi egységeket átültető, transzpozíciós kísérletekre, melyek elirányítanak az általunk kiválasztott és megérteni kívánt alkotáshoz. Voltaképpen igen érdekes viszonyulást figyelhetünk meg és írhatunk le az idézés, szövegszerű átiratok irodalomtörténeti jelensége kapcsán Tandori kezdő poétikájának alakulását, korai művészi preferenciáit vizsgálva. Az 1968-ban megjelent *Töredék Hamletnek* című kötet a korabeli, Magyarországon haladó hagyományként elfogadott megszólalás, a jórészt újholdas közvetítéssel meghonosodott rilkei líra fenomenológiai indíttatása jegyében az egzisztenciális magány és ebből származtatott nyelvi-ontológiai egyediség egyértelmű többletértékéről tesz tanúbizonyságot, mert bár egy látszólag kultúra független, izolált emberi nézőpontból (a kései modernizmusra jellemző, egyetemes problémavilágot áttekinthetőnek láttató általános, de már nem kozmikus piederstárlól) közelít tárgyhöz, s a minden idői-téri kötöttsége alól felszabadult kreatúra, lény panaszos hangján szólal meg, legfőbb működéseiben azonban a kultúra szisztematikus és kötelező érvényű reakcióit előíró és beteljesítő beszédelvárásokhoz alkalmazkodik, s így csak részben juttathatja érvényre azt a több forrásból táplálkozó egységfilozófiát, melynek szimbolikus kifejezője lett volna az eredeti kötet cím, a monád-jellegű, magába zárt én tautologikus identitását a költői monológ szekvenciáiban, egységeiben szétosztva is láthatóvá tevő *Egyetlen*-forma. E megszólaló, a beszéd lehetőségéhez fokozatosan hozzájutó személyes egyediségét jeleníti meg a szimbolikus fogalmazás áttételes lehetőségével az a számos példából ismerősnek mondható módszer, mely a létrejövő költői nyelv exkluzivitását és az általa képviselt identitás egyediségét, mint összeillő, szabályosan egymást megjelölő minőségeket mutatja be, fogadtatja el. A Tandori-recepciónak az a régóta megfigyelhető kedvezése, mely ezen életmű csúcspontjait szívesen keresi az első időszak jellegzetes, azonosítható dikciót alkalmazó darabjai közt, valójában jóváhagyása ennek a késő modernitásban mindenütt jól ismert – s Tandori által többértelműen kiaknázott – történeti működésmódnak, az egyediség, szekularitás és a beszéd művészi alakzatai összekapcsolódása által jellemezhető poeticitás-elképzelésnek. Amikor paradoxitásról beszélünk a *Töredék Hamletnek* versnyelve kapcsán, akkor Tandorinak arra az eljárására és mögöttes felismerésére utalunk, mely e modernitás dinamikájában rejlő tulajdonság kettős természetéhez igazodva egyfelől létrehozza a költői szó megelőzetlensége, tartalmi újdonság keresése által a kontextusától függetlenített egyedi beszéd szólamát, másfelől pedig az ezen eljárásokon épülő költőszerep klasszikus példázatát, illetve a meghaladása lehetetlenségét bizonyító önreflexív kommentárokat. A Tandori második, látszólag a költészet teljesen új, az előző – főként szemantikai célú – kísérletektől különböző utakat bejáró *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötete (1973) inkább az irodalom szemiotikai funkciójának vagy afunkcionalitásának szemléltetésére felhozott művészi érvek gyűjteményeként olvasható, sok esetben csupán: szemlélhető. A szövegek vagy szövegpróbák lényegileg megváltozott státuszt jelölnek ki a nyelvi műalkotás számára, s talán éppen az előző kötet leglátványosabban jelzett-elért nagy eredménye, a beszéd felhangzás-előzményt sejtető eredete kapcsán élnek a legmélyebb kételyekkel, a legalaposabb kérdésekkel, amennyiben a textus az auditív megalapozású klasszikus

<sup>10</sup> Az előző állásponttal szemben, hagyományával összehasonlítva ez a kulturális reflexivitás mindenképpen a múlt múltjellegének relativizálása irányában tájékozódik, mikor – változatos: a struktúra-alapú olvasástól a kultúra változatos eredményeire érzékeny, kontextualizáló megközelítésekig – a művészi fenomén(ek) egyenletes felismerését tartja szem előtt. A formalista, strukturalista gondolkodás, valamint a kulturális antropológia, az új historizmus, a szemiotika megújulása képes mozgalmi és a közelmúlt „szupertudományának” státuszára jogot formáló kultúratudomány közti együttműködés és egymásrahatás több tudománytörténeti összefoglalásban is megjelenik. Pl. Walter Haug: *„Irodalomtudomány mint kultúratudomány?”*, in Bónus Tibor-Kelemen Pál-Molnár Gábor Tamás szerk.: *Intézményesség és kulturális közvetítés*, Techné és teória 3., Budapest, Ráció Kiadó, 2005, 167-198.

költészeti normarendszert negligálva, egy radikálisan textuális természetű szerveződés lehetőségét ismeri csak el, s az olvasással egyidejű befogadás folyamatában éppen akkora szerephez juttatja az optikai-szemléleti áttekintés mozzanatát, a logikai menetet kialakító-felismerő működéseket, mint a líraolvasat lineáris narrativitását helyreállító általános szövegmunkálatot. Az első, kritikai közvetítésektől a művek – rögzülni látszó - irodalomtörténeti szerepét meghatározó értekezésekig lelhetők olyan vélekedések a Tandori-irodalomban, melyek szerint a két kötet által bemutatott kétfajta költészet-elképzelés radikálisan és élesen ellentmond egymásnak.<sup>11</sup> Többnyire a két kötet által bejelentett poétikák eredményeiben az egymásra következés logikailag is leírható lépéseit, (vissza)fejlődési fokait vizsgáló műszemlélet állít efféle, ám kénytelen elszakadni e feltevés rendszertől minden olyan bírálattól, mely a megtett kezdő lépések indítványai mellé számolja azt a nagyobb terjedelmű, folyamatosan alakuló szövegi kontextust, Tandori saját korai műveit rendszeresen szemlélő reflexió-tömeget, melyben láthatóan jól megfér egymással a parafrázáló, az idegenség átültetésében gondolkodó, számos szövegelméleti integrálni kész gesztusrend és az így megalkotott nyelv formális többszólamúsága mélyén felfedezhető egyediség-indíték, a szövegalkulás változatos – elbeszélői, beszélői, technikai – kódjait az életmű egység-elgondolása nevében összerendező, néhány alapvető szövegtulajdon(ság) nevében azonosító, redukáló szándék.

Tandori művészetében tehát az intertextuális kölcsönzés, az idézet átcsoportosító hatására támaszkodó szövegi technikák nem egyértelműen az éntől eltávolított közlés jeleként, a másság fegyelmezett, külső lehetőségének kontrolljaként jelentkeznek, hanem egy olyan általános episztémé, tapasztalatszerzés eredményeként, amivel a szövegben énként megjelenő személyiség/személyesség képes kapcsolatba kerülni, az élmény és eredet elveszett, de mindig visszaszerzésre ingerlő nyomait, dokumentumait egy közös nyelv szavai által felidézni. Megfigyelhető, hogy Tandori szövegelsajátító, eltulajdonító gyakorlata a kezdetek kezdetétől mellőzi az ötletszerű, részleges – alaki, tematikai – megindoklásokon nyugvó átvétel játékosságát, ideiglenes érvényű, egyszeri trükkjeit, a feltüntetést, kiválasztás nyomán kötelezőnek tetsző komparatív összeolvasás utasítását. Az életmű későbbi fejleményei által bemutatott eljárások segítségével bizonyítható, hogy e hagyományválasztás olyan szereplehetőségeket eredményez, melyek az önmeghatározás, a megnevezés legmélyebb, egzisztenciális szükségére tartogatnak válaszokat Tandori esetében, s legkevesbé sem az adott, zárt szövegi lét képződő, feloldhatatlan formaproblémáira.<sup>12</sup> Különösen figyelemreméltó, hogy a Tandori által intertextuális kölcsönzéses viszonyba vont szövegi alkotások legtöbb esetben a modernizmus olyan egyes szám első személyű beszélőjének nyelveként létesült, megszerkesztett vers-, ritkábban prózai változatok, melyek magukba foglalják azt a nyelvi kifejezés képességében és az ahhoz való művészi hozzáférés lehetőségében testet öltő paradoxont, ami a világismeret kiteljesíthetetlen elvárásában és a nyelv univerzális jelölésmódként való fellépésében együttesen ismerhető fel, s amely ízig-vérig modern problémaként a műalkotás változó énje mögött mindig felvillantja az osztatlan tudat ismeretéből részesedő beszélő felelősségét, mint művészi – mégsem váteszi jellegű – többletterhet. Tandori egyszerűnek mutatkozó kölcsönző mozdulata, mellyel a költő magára ölti a számára rokonszenves vagy megfelelő, a megegyezés és hasonlóság lehetőségét felkínáló művészi-lírai tartás jelzéseit, szóhasználatát, ismertetőit, valójában egy olyan bonyolult, előzetes megfontolásokon nyugvó elfogadás és adaptáció eredménye, mely éppen úgy tudatában van a modern vers vallomásos, egyes számú hangját kísérő univerzális kódok által létrejött művészi

<sup>11</sup> Az ellentétet előállító olvasásra példa lehet Tarján Tamás – későbbi műveiben átértékelt, újraértékelt – *Talált tárgy-olvasata A magyar líra napjainkban* (1965-1976) című közel egykorú kiadványból (Irodalmi Előadások. A TIT [Tudományos Ismeretterjesztő Társulat] Irodalmi Választmányának Kiadványa, Budapest, 1976., 50-51.) és újabban: Kálmán C. György: „*A részek győzelme a jónak egész fölött*”, in Szegedy-Maszák Mihály főszerk.: *A magyar irodalom története* 3. (1920-tól napjainkig), Budapest, Gondolat Kiadó, 2007

<sup>12</sup> Az idézetnek, mint a modern és posztmodern poétikákban radikálisan eltérő szöveg- és kultúrafelfogásra visszatérő applikációs lehetőségnek, szövegfunkciónak elemzéséhez: Kulcsár Szabó Ernő: „*Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége*”, in Uő: *Beszédmód és horizont* (Formációk az irodalmi modernségben), Budapest, Argumentum Kiadó, 1996, 7-27.

egyezményeknek, mint annak, hogy a kisajátító gesztus eredményeképpen éppen ennek a mögöttes személyességnek a vonatkozásai változnak meg, sérülnek, amennyiben idomulnak a mindenkori szerző nevével jelzett egyediség körvonalaikhoz, határozott referencia-keretként fellépő elemeihez. Vagyis kétértelmű folyamatnak lehetünk tanúi: hiszen míg Tandori ismétlődő választásai és átvételei az irodalmi modernség képzeletbeli értéktőzsdéjén rendre igen magasan jegyzett műalkotások részleteit, emblematikus sorait s ezzel azok jellegadó világtapasztalatát integrálják, sok esetben trivializálják és új, az eredetitől lényegileg különböző (magán)szituációba ágyazva a kor tanújának immanens beszédeként szólaltatják meg, addig fordítva is, a Tandori-beszélő kisméretű és visszatérően egyetlen névhez hozzákötött azonosságát megkérdőjelezi vagy elveti a szövegben megalkotódó poli-identikus jelölőhasználat, mint a személyiség szükségszerű izolációjának tényét feldolgozó, tudatosító és átformáló eredendően „modern” eljárás.

A *Philip Marlowe egy Szép Ernő-vers mögül néz* című verset, vagyis az 1978-as év fontos felfedezését megelőző, kimondottan felszabadult és változatos irodalmi formaeszközökkel élő Tandori-művek közül talán a vizsgált darabunkhoz leginkább hasonlító, egyben legismertebbnek is mondható, legélénkebb kritikai utóélettel rendelkező *Mottók egymás elé*<sup>13</sup> című szöveget érdemes megemlíteni, mint módszere megfigyelésével egyben analógiát szolgáltató alkotást. A kollázsvers két, egymással történeti filológiai értelemben genetikusan érintkezést nem mutató, csak a rendelkezésre álló irodalmi, poétikai szövegfogalmak szélsőséges mértékű fellazítása árán egyeztethetővé tett, a megszólalás egészen különböző regiszterei, szólamszintjei szerint megképződő előszöveg (Kosztolányi *Csáth Gézának* című verse, valamint egy ismeretlen *Elsősegélynyújtó kézikönyv* bekezdései) egyesítésére vállalkozik. A kollázs eljárása, mely optimálisan a benne résztvevő tagok egységesen alárendelt, az új művészhez és műértelmehez bizonyos előzetes illeszkedéssel közelítő jellegére támaszkodva, együttes alaki homogenizációjukat követően valósul meg, itt – éppen a két kiválasztott és dialógushelyzetbe állított szövegmódszer különbözősége, eltérő funkciója miatt – csak nehézségek árán kivitelezhető. Mert igaz, hogy Tandori hozzájárulása nyomán a két előszöveg elveszíti korábbi autonómiáját és egyértelmű státuszát (melyet a Kosztolányi-vers esetében a nyelv poétikus ismertetői által is garantált esztétikai nívó, míg a kézikönyv esetében a médium közvetítését háttérbe szorító, nyílt tanácsolásként tételezett hasznosság feladata alkot meg), időlegesen lemondva artisztikus vagy ismeretterjesztő küldetésük bizonyosságáról, zavartalanságáról, de ugyanakkor éppen ezen mozdulat ellenhatásként formai töredékességüket tartalmi reduktivitásként, megszorításként kezelve lehetővé válik hipotetikus értelmi kiegészítésük, pótlásuk is. A keletkező, az előzetes válogatás eseményét egyszerre felszínre hozó és elfedő új mű-minőségben már megállapítható bizonyos hierarchia, szemantikai eltolódás, amennyiben a nyilván nagyobb presztízsnak örvendő s az átfiguráló beszéd számára is valódi kihívást tartalmazó Kosztolányi-vers „ajánlja fel”, szolgáltatja a témát, állítja elő az új vershelyzet uralkodó beszédlehetőségét, az orvosra várakozó, ellátásra jogosult beteg kritikus állapotának a létidő tágabb tartamában is érvényessé tett érzékletes rajzán keresztül. Vas István szerencsés megnevezésével a „*ragasztás diadalaként*”<sup>14</sup> végrehajtott szövegi transzformációs aktus (mely lényegében a klasszikus diegézis-elképzelésben magát a létrehozást jelentő bonyolult és soktagú munkafázist hivatott lecserélni) valójában tehát egy optimálisan kétirányú folyamatot – a költői beszédnek a kijelentés megnevező szükségletéhez igazodó tartalmi redukcióját/ökonómiáját és a szóalak esetlegességét poétikus többletként, hiányjelenségként felismerő meglepő kölcsönhatásokat – foglal magában. A többszöri olvasás nyomán azonban elismerhetjük, hogy az egész szövegen végigvonuló, tartósabb olvasói izgalmat inkább a kijelentés profán tartalma felé nyitottnak mutató költői elemek „leértékelődése”, újfajta bemutatkozása jelenti. Az autonóm szövegi státuszáról lemondó, szükségszerű

<sup>13</sup> Ld. Tandori Dezső: *WMottók egymás elé* (Pasziánsz)”, in Uő: *A mennyezet és a padló*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1976, 27-31.

<sup>14</sup> Ld. *Miért szép?* (Verselemzések napjaink költészetéből), Szerk. Bárány György, Budapest, Gondolat Kiadó, 1981, 607-619.

szerepváltozást és a fiktív, újdonság keletkező szövegben való részleges feloldódás eseményét regisztrálja valójában a cím pontos fordulata, a „mottóként” betagoló, közérdekű paratextuális minőséggé avató módszer, javaslat ismertetése, valamint az alcím – *Paszziánsz* – is, mely a szövegek újfajta létmódjával, megelőző, statikus identitásával ellenkező mozgástörvényeket, mint a megszervezés új szabályait írja elő. A *trouvaille* jellegű kivitelezés, a korszak irodalmi etikettje számára sokkoló, mára ilyen hatását megszeliélülve, visszafogottabban prezentáló műesemény alkalmi jellegén többek közt azáltal mutathat túl a szöveg, hogy sokat hordoz magában abból a veszélytudatból és –érzetből, az időiség jeltelen összeadódása alatt megbújó, keletkező veszteség élményéből, mely a távolkerült másik (Tandorinál majd: a madarak) utáni megelevenítő vágyakozás tapasztalata által a következő évtizedek főműveinek témájává válik. A megjövendőlt, elvárt, elkerülni hivatott és az állandó előgyász tudatosító tevékenységével körülvevett, jelentőségében fenntartott, lassan a jelenlét esszenciális és egyedüli alakját magárovevő felelősség, odafordulás számára elkerülhetetlenül ismerőssé válik a későbbiekben ez a vészelhárító, segélynyújtó soliloquium- és magatartásforma. A Kosztolányi-panasz szövegével való találkozás, a síron túli világ létező/nem létező alanyát a poézis megszemélyesítő funkciójával szóra bíró emberi hang oly gyakran idéződik fel Tandori műveiben, hogy a legfejlettebb változatokban szinte már elhomályosul a különbség a szólamkölcsonzés sajátként felismert eredményei és kívülről származó adottságai között.<sup>15</sup>

Ha végigvennénk a korai Tandori-költészetnek az intertextuális jelentésmódosítás szignifikáns lehetőségeivel élő darabjait, láthatnánk, hogy azoknál állandósul a már önmagában poétikus értéktöbblettel rendelkező alapszöveg és valamely, a nyelv művészi tekintetben semlegesnek mondható, illetve heterogén léttapasztalatot közlő példája összetalálkozásából, egy lehetséges szemantikai megegyezés nyomán létrejött közösségből született új mű eszméje. Ide tartoznak az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötet igen ismert darabjai: a tetszőleges, kiválasztott világi eseményt dokumentáló nyilatkozatok és igazolások, hivatalos/hivatali reprezentációk, térképek, naplók, utazási beszámolók, valamint a hozzájuk kapcsolódó, egyazon esemény megjelenítését vállaló, a költőiség kódját felismerhető módon tartalmazó szövegalakítások. De ugyancsak ez, a versnyelv komponensei és referensállománya(i) közötti egyeztetési feladat, az ebből származó intellektuális feszültség dominál a kötet eredeti szándék szerint címadónak szánt versének (*Arthur Rimbaud a sivatagban forgat*) a konkrét költészet megoldásaitól és eredményeitől ihletett, a mű konceptuális megalkotásának lehetőségén láthatóan gondolkodó, elidőző, a nyelvi alapkészlet nullfokú stilsztikáját egy új költészeti elképzelés ideális nyelveként feltaláló szándékában. Távolabbra, a következő munkákra tekintve két markáns Tandori-témát és

<sup>15</sup> A Kosztolányi-vers virrasztó, várakozó költőalakjának és a visszasírt, hívogatott holt árnyképének a versnyelv animáló mozdulatában végtelenen egymásra utalt kettőse Tandorinál bizonyíthatóan elveszíti az (irodalomtörténeti) konkretizációhoz tapadó jelzéseit, és a lehetséges kommunikáció alakzataként olvasódik, a vers működésébe vetett hit végső bizonyítványa lesz. Egy 1988-as versében (vagyis a sorozatos, feljegyzett és megénekelt madárhalálok idején) a beszélő egyértelmű utalással a Kosztolányi-darab páciens-orvos, élő-holt összefüggés elemeit eleveníti fel, de a búcsú archetipikus eseményének névtelen tanúi, elszennvedői, társfelei helyére tapasztalati világa legfontosabb létezői, partnerei, a madarak kerülnek. A verset megidéző új változat ezzel a korábbi verskollázs ironikus olvasati lehetőségeit, Tandori versszándékát és módszerét utólagosan is a feltétel nélküli komolyság, a kifejtés patetikus értelmezése felé mozdítja el. Ld. Tandori Dezső: „*Megvizsgálta ütőerem, mint szokta*”, in Magyar Nemzet 1988. április 9., 11. Tandori 2000-es évekbeli költői alakulásáról reprezentatív képet nyújtó kötete, *Az Éj felé* (Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2004.) nemcsak címében idézi meg Kosztolányi versét, de a cikluscímek hagyományos helyére állított, műből származó részletek az új költői termés – egyszersmind a könyvben tárolt veszteségélmény - tagolójává, meghívott kommentárjává is válnak. A költő egyik utolsó verseskönyvében pedig úgy idézi fel a számára, látjuk, régóta poétikai maximumként és mintaként jelenlévő műalkotást, hogy bár a vershangnak a Kosztolányi-műhöz illeszkedő, de azt a nyersebb jelzések sajátvilágot jelző elemeivel kontrolláló módszerével, a felismerhető regiszterváltással látszólag visszajuttatja a montázsvers felfogása közelébe, azonban az alapmű nyelvi választékát lecserélő, minden fennkölttség nélküli köznyelv itt egy olyan kiábrándulás tünete már, mely éppen megformálhatatlanságától kapja drámai színezetét és a Kosztolányi-vers gyászát közelről értő nézőpontját. Ld. Tandori Dezső: „*Brenner Józsefnek*”, in Uő: *A Rossz Reménység Foka*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2009, 188-192.

vállalkozást említhetünk, ahol voltaképpen a nyelvi „közhely” színeváltozásával<sup>16</sup>, új térbe helyezésével, az irodalmi szólásforma felül- és alulretorizált változatainak összepárosításával a szöveg megújított feltételeit, egyszersmind felismerhető saját beszédtonust képes felmutatni a költő, író. Először a sportlisták és eredményközlő táblázatok ismeretlen művészi energiáinak felszabadítására és irodalmi kiaknázására gondolhatunk, ami az NKKB-jegyzőkönyvként olvasható tornakönyvekben, regényekben, a Tandori-féle életrögzítés programját legtisztábban magára vállaló játszmaközvetítésekben történik meg. Másodszor pedig a lóverseny világát, a tét, cél és befutó köré szerveződő szubkultúra nevekké túlsúfolt, a kudarc-siker különbség tizedmásodperceit a turf-újság oldalairól a szépirodalom berkeibe átköltöztető novelláiról, regényeiről, költeményeiről ejthetünk szót. Ezeknél a jóval későbbi alkotásoknál Tandori írói ajánlata a kihalt, megsemmisült magánvilág és madárvilág hiányzó nyelvi terét újranepezítő szorgalmasságnak, igyekezetnek a közhely vagy a jelentés nélküli s mindenképpen az írói-művészi alakításnak ellenálló nyelvi alakzat (pl. lónevek) oldaláról érkező hirtelen és váratlan, ám annál produktívabb művészi segítségnyújtására hívja fel a figyelmet. A *Mottók egymás elé*, valamint a szövegalkotási módszer tekintetében mellé állítható többi írás, szövegkollázs esetében a költői mesterség hagyományos-klasszikus felfogásához kapcsolódó erények és képességek, valamint az ezt visszaigazoló produkció helyére az invenciónak, pusztán szándéknak engedelmessé előformált irodalmi tárgyak, pretextusok egymáshoz való viszonya, a kiválasztott műrészek között újonnan megteremtett feszültség gesztus-értékű demonstrációja kerül. Szinte mindegyik esetben elmondható, hogy a válogatásnak és az újrateremtésnek ez a duális szemléletű, a résztvevő művek szempontjából egyszerre előnyös (mert a mű eddig ismeretlen jelentésszerűségeit aktivizáló) és előnytelen (amennyiben a művet korábbi, kanonizált befogadásának esélyeitől megfosztó) nézőpontot, pozíciót és kapcsolódás-lehetőséget felkínáló integrációs eljárás képezi alapját.<sup>17</sup>

A *Philip Marlowe egy Szép Ernő-vers mögül néz* című szövegben megnyilvánuló különösség az, hogy míg Tandori egyéb kollázsverseiben (vagy: montázsverseiben) – a kollázs szabályaihoz híven – a jelenlévő tárgyak, szövegek, reminiscenciák részint szabályozott, részint szabályozatlan, öntörvényű vegyüléséből, tehát a megjelenő, előhívott irodalmi-szövegi tények, dokumentációk találkozásából szikráztat fel poétikai feszültséget, addig itt a jelenlét hiányát, a szöveg egy jelzett részének távolmaradását, kihagyását avatja elsőrendű megszervező, értelmező jellegzetességgé. A versmontázsok összepárosított, új esztétikai minőségként fellépő szerveződései, valóságvonatkozásai és lehetséges világképei esetében mindig számol/számít Tandori beszélője –

<sup>16</sup> Arthur C. Danto, a posztmodern művészet teoretikusa alkalmazza a ready made műtárgy meghatározásakor a terminust, mint olyan, a műtárgy objektivitására, anyagságára és materialitásának preegzisztens, a művészi értelmezést megelőző adottságára vonatkozó jellegzetességet, mely megkülönbözteti a legújabb kor széről vagy művésziről elképzeléseit minden más, ezt megelőző kor művészet-elvárásától. Az irodalmi „műtárgy” szerkezetén belül felbukkanó idegen és nyilvánvalóan a nem-művészi alkalmazás területéről érkező elemek, textuális részeket, emlékeztető sablonok, ideológémiák (Kristeva), bár a szöveg alaptulajdonságának megfelelően elsődleges anyagságukban, megjelenésük módjában egyformán, egyazon nyelv elemeiként jelentkeznek, s nem viselnek olyan feltűnő ismertető jegyeket, mint a vizuálisan befogadható tárgy anti-artistikuma, azért a „közhely” de/szemantizáló hatása, a struktúra átalakítása terén a művészi munka hasonlóan jelentős generálóivá válhatnak. Ld. Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace* (A Philosophy of Art), Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1981. Ennek következtében Tandori itt emlegetett verseinek leírásakor, meghatározásakor valójában a kollázs- és a montázsformaként való kivitelezés közötti döntések jutnak főszerephez. Amíg a *Mottók egymás elé* kollázsversként való definiálását támogathatja a kiválasztott, előszöveggé kezelt szövegjelenségek radikálisan eltérő jellege (mely szempont másolja a képzőművészeti kollázs komponenseinek funkcionális, az eredethez való különbözőségeiből adódó heterogenitás-tapasztalatát), addig a *Philip Marlowe egy Szép Ernő-vers mögül néz* című mű esetében azért lehet jogosabb inkább montázsról beszélni, mert a műben megjelenő, integrált szövegiség előzményeit minden esetben a literalitás kódját magán viselő alakzatok jelenítik meg (Szép Ernő, Raymond Chandler).

<sup>17</sup> Pl. Tandori Dezső: „*Egy Kosztolányi-vers*”, in Uő: *Egy talált tárgy megismerése*, Budapest, Fekete Sas Kiadó, 2000<sup>3</sup>, 97. Külön esetet képezhet az „*Ady könyvemet olvasva*” című alkalmi jellegű vers (in Jelenkor 1977/11.), a költő születésének 100. évfordulójára készített tiszteletadás, mely valójában az Ady-mű teljes átnézése során kiválogatott sorok leleményes újrakombinálása által ér el sikert, s állítja elő azt a szuperszöveggé kezelhető, kánoni rangra emelkedő, képzetes egységet, mely a hagyományos breviárium forma-nélkülöző, listázó kritikai kívülmaradása helyére a részeket összekötő, merész átrendezés és megfogalmazás szubjektív szempontjait állítja.

vagy ennek hiányában a szöveghez rendelt intencionált, szövegtulajdonosként viselkedő háttér-  
 autoritás - a jelenlétnek akár minimálisan jelzett, beírt garanciájára, a citátum mint emblemikus  
 szövegi rész képviselői szerepére (pl. az *Egy Kosztolányi-vers* esetében az eredeti Kosztolányi-mű  
 két szakaszkezdő, szerkezetalakító tételmondata jelenik meg ebben a funkcióban). A *Philip  
 Marlowe*-vers esetében viszont kétszeres hiányolásról beszélhetünk: egyrészt az erősen redukált  
 alapszöveg megjelenítésében, terjedelmében áll elő egy új, egyedi elképzelésről, olvasati-  
 értelmezői szándékról árulkodó (hiány)formula, másrészt pedig a szembesítést vagy provokatív  
 ellenfeltételt nyújtó szövegi hagyomány (Raymond Chandler művészete, krimi irodalma)  
 integrációja esetén, mely a végeredmény szempontjából rendkívül ökonomikus módon,  
 mindenféle idegen szövegbetét megjelenése nélkül, egyedül a címforma által jelzett befogadási  
 javaslat, megnevezés által jut szóhoz, s jelenti be magát aktív szövegalakító tényezőként. Tandori  
 rendkívül egyszerű formai eljárásokon alapuló, itt bemutatott módszere valójában megjeleníti és  
 példázza a művészi cselekvés mélyén rejlő paradox indítatásokat és az alkotás, teremtés  
 dialektikus elképzeléséhez csatlakozó bonyolult kritériumokat, melyekben a mű, mint produkció  
 és reprezentatív alakot ígérő formaadó szükséglet egy negatív, végletesen reduktív, felszámoló  
 gesztus előlehetőségén fejlődik ki, létesül mindenkor. Az ilyesfajta mű s a Tandori olvasását  
 tükröző autentikus műalkotás tehát nem a fölös többlet termelésében, előállításában, a tematikus  
 reflexiók ellenőrzés nélküli felhalmozásán vagy az irodalmi anyag kezelésének látványos formai  
 bemutatóin méri a művészi értelemben vett sikerességet, hanem az „*elhagyás művészetének*”  
 gyakorlásában és modellalkotó példázataiban, mondhatjuk, a művészi cselekvésrendszer  
 szabályainak valamilyen szempontú leképezésében és alkalmazhatóságában, a létrehozásnak  
 Tandorinál mindig a fundamentális kritika kérdéseivel szembesítható jogos vállalásában  
 állapítja meg küldetését.

A szövegi kollázs külső, formai ismertetőjegyeinek átnézése után fordítsuk figyelmünket a  
 vers „tartalmi”, közlő oldalának sajátosságai felé! A kollázs műfaj eredeti avantgarde, szürrealista  
 típusa szerint<sup>18</sup> az alkotás menetében részt vevő, különféle eredetű és a művészi lezártság-  
 befejezettség eltérő fokait képviselő tárgyak, szövegkomponensek a jelentéseknek olyan  
 sokoldalúságát, lehetséges nyitottságát képviselik, melyeknél az összerendezés, egyben látás  
 feladata, a befogadás legelső kötelességét jelző műként érzékelés is rendkívüli akadályokba  
 ütközik, vagyis a mű feltűnő formai kihívásai – a diszharmóniának mint alaki megosztottságnak a  
 jelzései – azt a mélyebb provokációt szövegeztetik meg, példázzák rögtön, a befogadás első  
 mozzanataként, ami a jelentésnek, az üzenetnek, a mű értékszempléletének nehézségeként majd  
 fokozatosan kerül csak előtérbe, tisztázódhat az értelmezői munka eredményeképpen. Amikor  
 Tandori, versének egyáltalán nem ritka megoldásával, két, egymástól minden tekintetben távoli  
 írói világot egyesít, ideiglenesen közös nevezőre hoz, akkor látszólag eleget tesz ennek a kollázs-  
 műfaj formai, módszeres követéséből származó technikai jellegű kihívásnak. A címben szereplő  
 két tulajdonnév – Philip Marlowe és Szép Ernő – a kötelező összehasonlítás választott  
 szempontjait végigtekintve szinte minden ponton egyeztetetetlennek tűnik. Philip Marlowe  
 Raymond Chandler amerikai író hőseként, magádetektív figurájaként fiktív identitással  
 rendelkező irodalmi személyiség, s még akkor is így van ez, ha a művek folytatódó sorában  
 felléptetett hős az átlagos olvasói tudatban az alteregónak a szerzői szó egyenes, közvetlen hatását  
 érvényesítő változataihoz közelítő státusszal rendelkezik, s ha ennek megfelelően az író munkáival  
 foglalkozó régebbi és újabb szakirodalom számára is állandó csábítást jelent a főhős és a szerző  
 közötti hasonlóságoknak és különbségeknek a fejtegetésére támaszkodó, látens önéletrajzi  
 elbeszélést működtető stratégiáknak a felállítása. A Chandler munkáit értékelő irodalmi kritikában  
 csak kevés, kivételt jelentő tanulmány ismeri fel és problematizálja azt, hogy milyen nehézségek  
 árán, az előzményektől való külön elhatárolódással sikerül függetleníteni az elbeszélő alakzatokat  
 a művészfigura mindenkor kényelmes megfelelést jelentő, univerzális megoldási kulcsként kezelt

<sup>18</sup> Például: Louis Aragon: „*Kollázsok a regényben és a filmben*”, in Uő: *A kollázs*, Budapest, Corvina Kiadó, é. n. [1969], 68-84. (Bajomi Lázár Endre ford.)

emlékeztetőitől.<sup>19</sup> Szép Ernő, a Nyugat első nemzedékének neves írója-költője, a címben szereplő másik személyként az individualitás értelmezésének egészen más típusát, a külső referens meghatározottság általi befolyást érvényesíti és illeszti olvasatunkba. Még akkor is így van ez, ha érdemes figyelni arra az alig szembetűnő, szövegkörnyezetben végbemenő változásra, melyet Tandori a cím kialakítása során az eredeti műhöz csatlakozó valóságviszonyok átalakításával elvégez. A saját név – Tandori Dezső – megjelenése a mű paratextusában a kettős hagyományt egyesítve olvasó művészi gesztus spontán jelölőjeként – a *trouvaille*- vagy trükk-értékű modern gesztushoz hasonló megoldás szerzőjének a szellemi tartalmat, felfedezést és ötletet tulajdonosként kezelő – birtokosaként egyben a rekontextualizáció olyan módozatát jegyzi, mely előrevetít egy sor újabb szövegi változásfolyamatot. Jelesül az olvasható, újraolvasható műhöz tartozó szerzői tulajdonnévnek, a Szép Ernő-jelnek „lecsúsztatását”, átirányítását a címbe, vagyis a jelzésnek abba a szöveghez szorosan hozzátartozó helyszínére, mely jelképesen, mintegy a vizuális keret jól kivethető funkciójával megegyező módon, a referencia, a leválasztásra váró életvilág és a fikció, annak művészi formaadással keletkezett változata között képez határoló vonalat, egyszerre mesterségesen átléphetetlen és művészi módszerességgel lezárt „területet”. Szép Ernő megjelenése ebben a másik – a tulajdonnév és a valós szerzői név, mint igazolt valóság számára mindig értelmezői kihívást jelentő – szövegi térben valójában két javaslattal járul hozzá az olvasás jövőbeni, megtervezett folyamatához: az első hatás, mely a „Szép Ernő” tulajdonnév, jól ismert irodalmi-művészi jelölő címben való megjelenését kíséri, a fikcionalás aktusához kapcsolódik. Ennek szellemében a felbukkanás vagy átirányítás mozdulata, mely jelképezni kívánja az irodalmi szerepváltás tényét, az életrajzból és kontrollálható adatok sokaságából megalkotott szerzői szerep funkcióját a történetileg hitelesített, külső igazolást váró személyesség kötöttségeitől eltávolítja, és egy újonnan előállítható, az eredeti szubjektum életével csak keletkező-potenciális összeköttetésben álló személyi azonosság megteremtésével cseréli föl. Ez a megoldás azonban együtt jár egy másfajta, a versolvasásban csak áttételesen megmutatkozó textuális következménnyel is, mégpedig azzal, hogy a klasszikus modern vers (és az abba jellegzetességeivel beleérthetőnek mutakozó Szép Ernő-líra) én-alakzatát, a világ általi megszólíthatóság és vallomástétel alanyát egyesítve megosztja a címben szereplő két személynév jelentettjei között. Vagyis a címben jelzett sajátos cselekvések és választások művészileg megformált együttese mögött nem a gazdag kialakítású, lényegi meghatározatlanságához ragaszkodó modern én formátum (mint a lírai költészet folytonos megszólalását biztosító, átörökített alakzat, a modern tudat egyfajta gyűjtőneve, az „*homme universel*” szóvivője) jelentkezik be, kap teret, hanem a személyesség kétszeres névvel is megjelölt, konkrét alakjai jutnak sorshoz, tethoz, szavakhoz. Ebből következően Tandori az eredeti vers, Szép *Magányos éjszakai csavargás* című műve olvasásának feszültségforrását, legindokoltabb kérdését – mely a létezőnek a világban elfoglalt helyét a valóság készen álló elemei és az egzisztencia megteremtett (nyelvi) világa közötti művészi térben állítja elő s folyamatosan a referencializált éntől elszakadó, a személyes indíttatás és tapasztalatszerzés korlátoltságát meghaladó tudás bizonyítékának, művészi többletének tekinti – áthelyezi, egy másfajta, talán egyszerűbbnek tűnő választás tétjeként állítja elénk. Az anonim, az alanyt nem azonosító cselekvések eredetét megosztja a Philip Marlowe-figura és a Szép Ernő-i autoritás lehetőségei között, s e döntés állandó, befogadást kísér(t)ő felelősségét és játékát, kihívását kínálja fel mű-programként az (újra)olvasónak. Valójában azonban a Tandori-művében történt módosulás, a szövegi funkciókat hagyományosan jelölő textuális tényezők és kifejezések hierarchikus átrendeződése nem csupán az utódszöveg gyakorlatai során lezajlott reprezentatív változások következménye, hanem éppenséggel annak a mindenkor termékeny többértelműségnek ritka sikeres felhasználása is, mely az én-típusú beszéd ismeretlen alanyának

<sup>19</sup> Pl. Joyce Carol Oates: „*The Simple Art of Murder: About Chandler's Novels*”, in *The New York Review of Books*, 1995. december 21.

szabadon kitölthető személyességében a változékony átolvasás és értelmezés lehetőségét, megszemélyesítő feladatát pillantja meg<sup>20</sup>.

A két műalkotáscsoport, Chandler Philip Marlowe-regényei és a *Magányos éjszakai csavargás* című vers legfontosabb, egzakt jellegzetességeit szemügyre véve szinte minden rendelkezésünkre álló összehasonlítási pont alapján a két szövegvilágot elválasztó distanciáról, a fennálló különbségekről számolhatunk be. Raymond Chandler (1888-1959) amerikai író 1939 és 1959 között készíti el azt a nyolc teljes regényt, melyeket azóta legendássá vált nyomozóalakjának, Philip Marlowe-nak a fellépése köt össze és alakít folytatásos jellegű, irodalmi különvilággá. Szép Ernő hosszúverse a Nyugat 1913. 3. számában jelent meg, s önfeledt éjszakai Pest-csavargásában az I. világháború előtti „békekor” általános közérzete és világhangulata, mérsékelt optimizmusa uralkodik, az a bizalom és minden irányú megismerésvágy, melyre a háború poklába jócskán bemerészkedő Szép-irodalom innentől örökké visszavágyik majd, s melyhez a későbbi évtizedeknek lassan kiapadó költészetfolyama Szépnél már sosem talál vissza igazán. Természetes módon különböztetik meg a Tandori által egymás poétikai megfeleléseként megtalált két művilágot a műfaji tulajdonságaikban jelentkező eltérések: Chandlernél a regényformának egy, a XX. századi irodalomban általánosan elterjedt, az adott irodalmi korszak és térség szociokulturális környezetéhez mindig erősen kapcsolódó változatával számolhatunk, melynek gyökereit mégis a XVIII-XIX. század letisztuló regényformái közt kell keresnünk és feltalálnunk. A „hagyományos” krimi, mint az újdonság és aktualitás iránti általános olvasói igényt sikeresen kielégítő elbeszélés, érdekesen és hatásosan testesíti meg a modernség mintaműfajául szegődő regény rohamos megújulásaival való irodalmi szembenállásnak az eszméjét, hiszen elmondható, hogy még legfejlettebb (poszt)modern változatai is mintha nélkülöznék a regény előéletéből származó „románcos” ősformák korábbi érvényét, a szövegelmondásban kódolva fennmaradt és továbbmondott narratív megszerkesztés kizárólagosságát időközben az ábrázoló nyelv mind szélesebb körű kreatív cselekvéseire lecserélő irodalmi fejleményekről szóló tapasztalatot, valamint annak a befogadás történetében megfigyelhető fokozatos elmozdulásnak követését, mely a szövegek régebbi olvasásából lesűrhető nézetek, a nyelv dokumentáló szerepét feltételező vélekedések helyett az esztétikai világ előállításának rendkívüli változatosságú, fikcióteremtő mozdulatait hangsúlyozza. Valószínűsíthető, hogy a detektívtörténet, mint a XX. századi próza egyik legvirulensebb, igazán nívós jelöltjeivel pedig az adott kor irodalmi tudata számára beláthatatlan területeket megnyerő, váratlanul új élményeket szállító műfaja, minden fellelhető történeti előmozdító szerepe és produktivitása ellenére így maradhatott mégis annak a korábban széles körben elterjedt tudományos dogmának fogságában, mely a megszólalás populáris kódjaira érzékeny, az epikai igényt középpontba állító olvasóközönség műfajaként tekint az ilyen jellegű témaválasztásra. Szép hosszúverse, talán leglátványosabban éppen terjedelmi választásával, témamegjelölése kihívó jellegével, valamint a fokozatos kialakítás és látens epizálás finom megoldásaival a XX. századi költői megszólalásnak azt a szinte ideális, elvárt, de persze elvárhatatlan, mert szakszerű példázatokban alig szemlélhető típusát valósítja meg, mely Tandori műelképzelésében, olvasásában a különböző nyelveken lezajlott modernista fordulatok egyik egyeztethetőn közös, megosztható, paradigmaértékű eredményét jelzi. Az a topográfiai tudatosság és konkretizáló hajlam, mely mindkét műre/műcsoportra külön-külön ráolvasható, ráérthető, a köztük fellelhető eltérések és hasonlóságok számát egységesen gyarapítja: Chandler Marlowe-regényeiben annak a Bel Air-nek büntől és degenerációtól fuldokló belvilágát, alvilágát ábrázolja, melyben a megvetéssel tárgyalt tágabb kör(nye)zet, Los Angeles s abban pedig – a kiterjesztési sort folytatva – Amerika kollektív bűnössége és elhajlása válik szemlélhetővé és érzékletesen megragadhatóvá. Szép Ernőnek a szabályos budapesti sétaként, városbemutatóként is értékelhető

<sup>20</sup> A költészet ilyen hangsúlyosan és evidensen dezindividuális, a hangnak személyiségtől és névtől elváló gyakorlatának történeti recepciójában természetesen jelenik meg a „techné” funkciójú költői beszéd az emlékezet médiumának szerepében. E nézet népszerű összefoglalása és gyakorlatias történeti igazolása: Jacques Roubaud: „Költészet és emlékezet” – Leoprepész fiának találmánya (Seláf Levente ford.) című előadássorozatának gondolatmenetében pl. markáns módon jelentkezik (Budapest, Typotex Kiadó, 2007)



versmutatványa a korabeli városkép dokumentatív rögzítéseként mindenképpen jogos – bár, megelőző eredményeinkre hivatkozva kijelenthetjük: hiányos - olvasatához juthat hozzá. Mi lehet hát, ami Tandori korántsem ötletjellegű és –értvényű, inkább a rejtett és rejtélyes összetartozás élményét, lehetőségét feltáró alkotásában egyesíteni képes a Chandler-féle krimi-univerzum jelképes főalakját, elbeszélő-hősét és a magyar modernség városi költészetének egy váratlan művéből élénk álló lázas beszélő figuráját?

Bár a szövegkollázs, a progresszív írói programról tanúskodó versmű megszületésének háttérben, mint már részben regisztráltuk, Tandorinak olyan felelősségét és vonzódását találjuk, mely a saját életművét meghatározó elementáris hatások egybegyűjtésén és sallangmentes ábrázolásán fáradozik, a szövegvilágához tartozó attribútumok eredetét azonosítja és látja el névvel, talán hogy sikeresen elkerülje a művészi önreflexivitásnak a magyarázó, kommentáló stílus súlyos érveivel felszerelt választásait, azért nem tagadhatunk meg e szövegpárosítástól mint alkalmi jegyű összevetéstől (Tandori a művet később egyetlen kötetébe sem vette fel<sup>21</sup>) némi spontaneitást, a kreatív olvasónak saját rekonstruktív szándékú befogadó tervére, a recepciós folyamatban való kései részvételére, sajátos pozíciójára rácsodálkozó magatartását és feloldó javaslatát. Már a Szép Ernő költészetével való találkozást először nyilvános eseménnyé avató Tandori-féle beszámolóban<sup>22</sup> evidensen kapcsolódik egymáshoz a mindjárt a Szép-oeuvre egyik főműveként kezelt versdarab és a Chandler-i prózaművészet kiemelkedő atmoszférateremtő képessége. A *Magányos éjszakai csavargás* című versről szólva jegyzi meg az irodalomértő, értelmező Tandori: „Nekem ez azt az értéket adja, amelyért néha, ritkán, nem hiába olvastam detektívtörténetnek álcázott regényeket, Chandlert. De magasabbra is emelhetném a mércét, ha valakinek ez nem elég magas.” Mikor Tandori rövid esszéjében a „Szép Ernő nagy költészetét” felfedező és elismertetni vágyó indulat jogosultságának bizonyítékaként a Chandler-művek (s velük a hard-boiled krimi amerikai típusának néhány valódi művészi minőséget mutató darabjának) olvasása által nyújtott élmény ismerőségére, a Chandler-i hangulat elkülöníthető, azonosítható szövegadottságára figyelmeztet, akkor, bizonyos klasszikusnak mondható irodalmi, esztétikai elképzelések szerint kétértelmű dicsérettel halmozza el, emeli meg Szép művészetét, hiszen egy, az irodalmi megszólalás körén hagyományosan kívül rekedt műfaj és nyelvhasználat, a szórakoztató bűnügyi történet világalkotó mechanizmusával, az olvasói részvételt akár tudatos manipulációval is alakító effektusaival rokonítja. Mégis, Tandori mérlegelő és felemelő kanonikus gesztusában a legkisebb mértékben sem mutatható ki titkosan lebecsülő cinizmus vagy megvesztegető ironia: könyveinek ekkori ismerői is értesülhettek már arról, hogy az intertextualizáló-idéző eljárásokat zászlajára tűző hazai szépirodalom még mindig igen arisztokratikus módszereivel és világnézetével szakítva Tandori versének és prózai munkáinak beszélői a nyelv eddig nem vagy alig ismert demokratikus felfogásának talaján állnak, s éppúgy előszeretettel fordulnak a beszéd grammatikai értelemben alapszintűnek mutakozó struktúrái, alstruktúrái, közös jelentésektől megfosztott elemiségei felé, mint ahogy az irodalomtörténeti gondolkodás által alulértékelt, kiselejtezett tapasztalatokban, a magyar irodalom igen zárt kánonján kívüli műfajokban és alternatív beszédmódokban is hathatós példázatait pillantják meg a (nemzetközi) modernség végtelen változatosságot kínáló lehetőségeinek. Tandori ezúttal egyszerre kritikusként – az irodalmi rendszer, a kánonalakítás bírálójaként – és egyszerre az alkotóművész megalapító- és egyben romboló szenvedélyével úgy minősíti tehát az elhallgatott, ám eleven, általa folytathatóként tételezett költői magatartást, hogy indoklásában, a perújrafelvételre szólító irodalomtörténeti bizonyítás előkészítésében a célba vett közönség/olvasóközösség általános értékrendjével konfrontatív viszonyban lévő argumentumot hoz felszínre. Tandori tárgyát természetes irodalmi kontextusától, a közvetlen kortársi fejleményektől függetlenül itt olyan világirodalmi elvárások – Chandler és az amerikai századközép prózastílusa - oldaláról közelíti meg, vagyis egy olyan szövegvilággal való kapcsolata

<sup>21</sup> Bár kötetei összeállításakor a szerző számolt a beillesztés, szerkesztés lehetőségével. Erről tanúskodó verses műhelyvallomás: Tandori Dezső: „Blues Szép Ernőért”, in Uő: *A feltételes megálló*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1983, 78.

<sup>22</sup> Ld. Tandori Dezső: „Volt egy költő”, in *Élet és Irodalom*, 1978. július 29. [XXII. évfolyam 30. szám], 15.

szerint ítéli olvashatónak és olvasandónak, amelyik nemcsak izoláltsága, a jellegzetes magyar prózafejlődéstől idegen javaslatai, de általános kritikai megítélése és besorolása szerint is egyeztetetetlennek mutatja azokat első ránézésre.<sup>23</sup>

Tandori itt első alkalommal lejegyzett merész értékelő gesztusának megfontoltságát és alaposágát az azóta e kommentárhoz csatlakozó megjegyzései következetességén mérhetjük csak le: a megismerés eltúlzott heuréka-pillanata szólt-e a kései kortárs, felfedező soraiból, vagy netán a Szép írói-költői erényeit évtizedek óta először híven regisztráló, felismerő méltányosság kap végre szót? Ha legutóbbi fejleményei felől szemléljük a Szép Ernő-ügy alakulását, akkor ahhoz a 2008-ban megjelent, Tandori által készített életmű-válogatáshoz és értelmező, magyarázó kísérethez kell fordulnunk, melyben Szép műve, a mellérendelt világirodalmi analógiák, névszerű utalások (Kafka, Eliot a leggyakoribb résztvevői Tandori ezirányú meggyőző tevékenységének) révén már „titkos világtippként” szerepel, úgy mutatkozik be, mint a modern magyar irodalomnak export-képes és értékálló „terméke”, melynek megismertetésére még sincsen lehetőség, vagyis kiemelkedő minőségét és feltételezett világirodalmi színvonalát elzártságának köszönhetően a későbbi időkben is nemzeti érdekelttségű „titokként” fogja minden biztonnyal megtartani. Különösen érdekessé válhat Tandori rekanonizáló eljárásának szokatlan párhuzamteremtése, itteni, egyáltalán nem magányos analógiateremtő törekvése, ha figyelembe vesszük, hogy a Szép Ernő-életművön, akárcsak a költészeti munkák egyébként terjedelmesebb anyagán belül is micsoda szigorú csoportosítás eredményeképpen rendeződnek ciklusokba, kontúrosabb vagy szabadabb formális egységekbe a versdarabok, vagyis hogy a szöveg – technikai szintű és értelmezési felajánlasként vehető – megjelenéséért felelős szerzői intenció milyen pontos utasításokkal látja el a jövőbeli befogadót az adott műhöz való közelítés, jelleg-meghatározás és értelmező hozzáállás kialakításának tekintetében<sup>24</sup>. Amiért érdemes volt hosszabban elidőznünk a *Philip Marlowe egy Szép Ernő-vers mögül néz* című vers olvasásánál, azt korán megnyilvánuló szintetizáló jellegében, e poétika folyamatos önmeghatározás szükségletéből előálló hagyományminták érdekes összeegyeztetésében kell keresnünk. Amikor Tandori egy helyütt reflektál jelenleg vizsgált munkájára, visszatér a *Magányos éjszakai csavargásnak*, mint a Szép-mű lényegét számára képviselő egyedi minőségnek, eddig ismeretlen versdallamnak a meghatározásához, a „bluest”, ezt a jellegzetesen amerikai, ám XX. századi, világszintű elterjedése során széles körben kanonizált<sup>25</sup> műdalformát említi meg, mely a panasz egyenes közvetítésének, mint a világerzékelés egycentrumú, személyes, mondhatni elfogult és túlzásban testet öltő

<sup>23</sup> Megjegyzésre érdemes tény, hogy a Chandler-i próza autentikus példája Tandorinak nemcsak az e hatást eminensen ábrázoló, feldolgozó, tudatosító különböző irodalmi kriminalisztikai kísérleteiben (legközvetlebbit a Nat Roid regényfolyamban) kap teret, hanem költészetében is jelentékeny hatást fejt ki. Erről árulkodó, a Chandler-problémát primér módon felidéző darabok: Tandori Dezső: „*Liverpool pályaudvar, Raymond Chandler*”; „*A Lennox-Marlowe dzsitron* (1-2.)”, in Uő: *A Legjobb Nap*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2006; „*A történet lényege: igazságkereső kaland*” (Raymond Chandler), in *In memoriam Kados György*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1986, 104-107. Stb.

<sup>24</sup> Mindennek felismeréséhez elég áttekinteni az 1938-ban megjelent *Összes költeményeket*. E kötet szövegein a folyamatos szövegkorrekció és javítási igény maradó (többek által sérelmezett) nyomokat hagyott, s ezzel megfosztotta az olvasót az eredeti – kortárs – versélmény felidézésének lehetőségétől. Másrészt a költői megszólalás exkluzív nyelvisége és esztétikai különértéke mellett érvel az a megszervező eljárás is, mellyel a kötet szerkesztő Szép Ernő a Nyugat által legitimizált verstípusoktól elütő kompozícióit – sanzonokat, kuplékat, alkalmi verseket stb. – az életművét reprezentáló gyűjteményből kihagyva, kulturális értelemben perifériára szorította ki, vagyis egy rendkívül erős előolvasat által (mely persze a korban szokásos írói-költői praktikum eljárásrendjének teljes mértékben megfelelt) felfüggesztette az azok olvasására vonatkozó pusztán esztétikai jellegű igényt. A Szép költői életművéről eddigi legteljesebb képet nyújtó, 2003-ban megjelent gyűjtemény (Szép Ernő *Összes versei*, Szeged, Szukits Könyvkiadó, 2003) a kihagyott darabok visszaiktatásával, a versek olvasására vonatkozó javaslatok eltüntetésével, a paratextusok háttérbe szorításával a modern filológiának az életmű összegzést vállaló kritikai kiadásokban testet öltő feladatát ismeri el, valójában tehát utólagosan felszámolja a Szép által saját művében bevezetett elhatárolásokat, és a „vers” semleges formai kategóriája értelmében homogenizálja a rendelkezésre álló anyagot.

<sup>25</sup> Ennek bizonyítására itt egy kevésbé ismert tényre utalnék. A XX. századi francia irodalomnak már életében klasszikusává vált Marguerite Yourcenar 1964-ben kötetet jelentetett meg amerikai néger spirituálékból (a blueshoz zeneileg közel álló vallásos dal) készített fordításaiból. Ld. Marguerite Yourcenar: *Fleuve profond, sombre rivière* (poésie, traduction de negro spirituals), Paris, Gallimard, 1964.

megosztásának feladatát vállalja fel, de a panasz felhangzó szavaival mindig a konkrét szituáció elfogadtatását, a szenvedés értelmű életcselekvés vagy -történés (szöveg)alanya iránti együttérzés felkeltését is megkísérli. Amikor Szép félhosszúversében Tandori nem a kulturált verskörnyezet, a korabeli városi irodalom hatását, textuális következményeit észleli, nem a formálódó és karakteres, újdonság mintához igazodó magyar költészet világnézeti állományának átnézését azonosítja és értékeli, hanem éppen ezen konszolidált előzmények alternatívájaként, a korabeli irodalmi kontextus szempontjából kivételt képző szerepében olvassa a művet, akkor talán – s leghatározottabban ennek ad hangot a hagyománykijelölésnek a befogadás műveletében megjelenő, felismerhető új ígérete – annak az Ottlik Géza által hiányolt „léha” irodalmi hagyománynak, nívós könnyűségnek az irodalomtörténeti folyamatba való visszaállítására tesz kísérletet, mely szubkulturális és a magaskultúra által is értelmezhető ajánlásaival egyfajta összekötője, animálója lehet a modernségben egymás mellett élő, rivalizáló kultúra-fogalmaknak<sup>26</sup>. Talán itt érthetjük meg igazából a Szép Ernő-mű Tandori általi felfedezésének jelentőségét, talán itt, a Szép-műhöz kapcsolódó szinte önfeledt vagy „felelőtlennek” tűnő világirodalmi asszociáció közlésénél láthatjuk, hogy a *Magányos éjszakai csanargás*, valamint e poétika valóban maradandónak és értékállónak nyilvánított darabjai a magyar lírai modernség örökölt, Tandori számára mindig ambivalens megítélésű és sokat bírált fejlődéskoncepcióitól való megszabadulásnak, ideiglenes kitekintésnek milyen lehetőségét szállították, ajánlották az adott időszakban. A Szép-költészet újraértéseként, értékeléseként olvasható értelmezői változatok rendre egy olyan hirtelen talált új mértéket és értéket aktualizáltak a lezártnak tekintett irodalmi múlt tartományában, amely Tandori, a költő és író számára visszamenőlegesen is lehetővé tette, hogy saját, mindeddig részben előzmény nélküliként feltűnő, a lírai hagyomány autentikusként elismert magatartásain túlmerészkedő kísérleteit, kutatásait, eredményeit el irányítsa és becsatornázza e mellőzött örökség s vele-általa az egész újraértett századelő közelébe<sup>27</sup>. Ennek a kiterjedt művészi-történeti munkának explicit megfogalmazása *A zsalu sarokvasa* tanulmányaival kezdődik, és az *Az erősebb lét közelében* félhosszúvers fogalmának, mint a modern költészet emblematikus megjelenési módjának felismerésével folytatódik. Bevezetésről, végeredményről azért nem beszélhetünk, mert előttünk és körünkben alakuló pályáról van szó, melyben a példátlan formagazdagságot és szövegterjedelmet kontrolláló és kézben tartó egyik legfontosabb tényezőnek éppen e bármikor érvényes viszonyulási mintához, mint múlt-alaphoz való hozzáférésnek és művészi korrekciós igénynek tudatos alkalmazását vehetjük. A tudományos bizonyítás útjaitól mindig eltérő aktív, művészi átalakítás, az új hagyományajánlat elfogadtatásának felelősségteljes munkája Tandori szinte egész lírai működésében látható módon nyilvánul meg: az interpretáció nem kényelmesül, pihen el megszokott fogalmak körében, s főképp nem köt kitérő kompromisszumot a költő-irodalmár által itt megújított és felfrissített líra-meghatározás, a költői szóalás körének korábban elképzelhetetlen mértékű kibővítését elvégző költészeti hipotézisek kérdésében. Így lesz Tandori, az önmagát megszólalási jogától, köteletségétől felmentő kollázsvers szerzője, a művészi alkotófolyamat során önmagát a formaadó gesztus elvégzőjével azonosító hagyományos művészi identitás hiányában, a személyiségnek a műben önmagát bejelentő, visszajelző hatalma híján is a vers egyedüli, bár láthatatlan – talán inkább: hallhatatlan – főszereplője, egyedüli a(u)ctora. Hiszen

<sup>26</sup> Ld. Ottlik Géza: „*A Nyugatról*”, in Uő: *Próza*, Budapest, Magvető Kiadó, 1980, 225.

<sup>27</sup> Aki figyelmesen olvassa a korszak költői műveket, prózákat és értekező kommentárokat tartalmazó Tandori-köteteit, számos ponton nyomára akadhat ennek a kiterjedt programként körvonalazódó „historikus” (de mindig a megértő jelen szempontjait képviselő) érdeklődésnek. A kor magyar prózakatalógusából kikerült Szomory Dezső nevének újrabevetésére tett kísérletként olvasható pl. az „*In memori Szomory – van szomori memory*” című vers (in Uő: *A mennyezet és padló*, Budapest, Magvető Kiadó, 1976, 109.), s Szomory életének utolsó, Kellér Andor által dokumentált (*Író a toronyban*) epizódjainak hosszú idézésével indul a már említett „*Blues Szép Ernőért*” című szöveg is (uo.). A bemutatás és elfogadtatás szakszerűbb irodalomértelmező eszközeit választja a Nadányi Zoltán költészeti befogadását egyengető tanulmány. Ld. Tandori Dezső: „*Nadányiról*”, in Uő: *A zsalu sarokvasa*, Budapest, Magvető Kiadó, 1979, 66-79. Ehelyütt nem idézhetők tovább azok az időről-időre megújuló, Tandori pályáján valóságos összekötő szólamként is olvasható figyelmeztetések, melyek a XX. század első felének lappangó irodalmi hagyományainak újraolvasására, ezen keresztül pedig a modern magyar irodalmi tapasztalat esztétikumtól függetleníthetetlen jellegének részleges lebontására, hatástalanítására irányultak.

a vers csak egyrésztől, értelmezése legelemibb szintjén vehető a (kérdéses kilétű) személyesség megindult hangú, vallomásos mutatkozásának, a magánbeszéd élményfeldolgozó és –közlő modern mintájához illeszkedő lírai variációnak, de legalább olyan fontos forrása a közvetlen megszólítással azonosított irodalmi téren kívül rekedt „metakommunikatív” gesztusoknak, eddig feldolgozatlan vélekedéseknek. A vers talán egyedüli mutatványa a hagyományosan a főszöveggel szemben szemantikai alárendeltségben lévő (paratextuális), itt értelemösszpontosító szerepűvé fokozott kiegészítések poétikai érvényű-értékű szerepeltetésében merül ki. Illetve merülne ki, ha a szöveg mögül kitekintő Philip Marlowe-i, Szép Ernő-i és leginkább téveszthetetlen tandoris arcél, az írónak új átolvasó, kompiláló, megszerkesztő és hagyományalakító felelősségéről tanúskodó (poszt)modern portré s vele a művész alakjának megújult modellje, elvárása valaha megszokhatóvá és elhelyezhetővé válna a befogadásnak egyértelműsége törő, értelmi-érzelmi prioritásokkal dolgozó irodalmi „üzemében”.

## FÜGGELÉK

### TANDORI DEZSŐ: PHILIP MARLOWE EGY SZÉP ERNŐ-VERS MÖGÜL NÉZ

*„A rendes kávéházból jöttem ki késő éjjel,  
Az ajtóban megálltam, mély lélegzetet vettem,  
Felgyűrtem a kabátom gallérját, széjjelnéztem.*

*Jól esett a hűvösség és jól esett szememnek  
Az utcai lámpák... intése felettem  
A csillagok ragyogtak, s ennek mindig örülök.*

*Elfelejtettem, kik közt ültem és mit beszélünk  
.....  
Kiknek sorba megnéztem kezét, ruháját, arcát.*

*Van úgy, hogy nem bírok már az emberekre nézni,  
Hangjuk sérti fülem, a testszín fáj szememnek,  
S lelketlen szemgolyóik járása összehorzaszt.*

*Elkezdttem menni. Keztyűm felbúztam a kezemre  
S néztem... Nem tudtam hova menjek,  
Mentem mert csendes éj volt és jól esett a járás.*

*.....  
Nem is sétáltam; mentem, de nem tehettem róla.*

*Mentem, mint egy darab lé.....*

*Egy ház előtt eszembe jutott, hogy laknak benne,  
Külön familiák.....  
Maguk alá gyűrték félkarjuk, felbúzták lábuk,  
Elalúdtak. A fejök van legmesszebb egymástól.*

*Reggel fölkelnek. Fűtés, zörgés és rendetlenség.  
Az ember járkál, áll és megnézi ráncos ágyuk,*

*Aztán az órát. Sebbel-lobbal elmegy hazúlról.*

*A hivatalba megy, vagy a törvényszékre megy fel.  
Vagy.....elindítja boltját.  
Soha el nem meséli, mit álmodott az éjjel.*

*Egy narancs sáros héjja került aztán utamba.  
Cipőim jobbra-balra futtatták, húzták, tolták,  
Míg megúntam s lerúgtam a járdáról örökre.*

*A fejem fölemeltem s a hűvös égbe néztem,  
De semmit sem gondoltam az égről, csak felnéztem*  
.....

*Súroltam egy lámpát is, nem vigyáztam azért sem...*  
.....

*Elhagytam volt a villák vasrácsait is, végig...  
Mit szólnék, ha mézes hárfával, rózsafényben  
Kinyílna most a mennybolt, akár az Operában  
S ... lejönne hozzám tizenkét angyal.....*

*S egyszerre kezdenének beszélni, össze-vissza:  
Hogy vagy? Sokat búsultál? Mitől vagy olyan fáradt?  
Ugye csúnya volt minden? Örűlsz most? Hitted volna*

*... De már a hídon voltam, míg ezen spekuláltam,  
A ligeti tó hídján ... félig elfáradva ...  
.....az éji vizet nézni ...*

*Fölemelkedtem, mert nem akartam gondolkozni.  
Végigmentem a hídon s megint .....  
A Weingruber-kioszkat kezdtem szemügyre venni.*

*.....A nyár elment. A terraszi teli puszta asztallal,  
Az asztalokon székek. Cipőim lassan visznek ...  
.....és fák jönnek két oldalt némán.*

*.....Mint rabok a rabsétán .....  
Fák, jobbról-balról fák s nem hallottam semmi hangot.*

*Menni, olyan jó menni. Meddig lehet így menni?*  
.....

*Elhagyni a ligetet, a várost és határát.*

*..... Itthagyni lakásom, sok könyvem, sok nadrágom,  
Barátot ..... nevem, minden emlékem.*

*A fák között .....  
..... hosszú fasor. Hol a vége, még nem látom.”*

**AZ „EGYGONDOLKODÁS ATLASZA”  
(TANDORI DEZSŐ *ÖRDÖGLAKAT* CÍMŰ KÖTETÉRŐL)<sup>1</sup>**

A műalkotást (az akként elismert (szellemi) „termékeket”) lehetetlen elképzelni a médium nélkül, amely hozzáférhetővé, vagyis olvashatóvá-szemlélhetővé-hallhatóvá (stb.) teszi őket. Ugyanakkor ebből a látszólag evidens belátásból az is következik, hogy egy alkotás publikussá tétele egyben szélsőséges állásfoglalást is jelent a mű általános mibenlétét illetően, abban az esetben is, ha az állásfoglalás nem része a szerzői intenciónak. Egy regény például (első megközelítésben) olyan mondatok tipográfiai egységes sorozata, amelyeket a könyv hagyománya és az ahhoz kapcsolódó szövevényes intézményrendszer tesz lehetővé. A regény megírásakor a szerző (tekintsünk most el attól, hogy a szerző fogalma az említett intézményrendszer egyik legfontosabb alintézményének is tekinthető) mindvégig tudatában van annak, hogy olyan szöveget hoz létre, amely az institutionális rend és a befogadói (vagy fogyasztói) magatartás specifikus eljárásait feltételezi. Talán azt is mondhatnánk, hogy a különböző művészeti ágak – egyébként komoly hagyománnyal rendelkező – elválasztottságát éppen ezek a médiumokhoz köthető sajátságok teszik lehetővé. A regény (vagy általában az irodalom) inherens tulajdonsága például, hogy feltételezi az idézhetőség egy bizonyos precíz (vesztesség- és „többlet”-mentes) és mindig rendelkezésre álló módozatát, amely a beszédet írásként kodifikáló szigorú rendszer (és a rendszert meghatározó hierarchikusan elgondolt grammatikai szintek) konszenzusos használatán alapul.

Tandori Dezső *Ördöglakat* című kötetét érdemesnek látszik a mediális meghatározottságok problematizálásának hivalkodó gesztusa felől megközelíteni. A kötetbe (vagy a fentiekhez kapcsolódva: könyvformába) szerkesztett rajzok és kéziratos szövegek (versek, verstöredékek, idézetek, kommentárok, címek stb., a kötet megjelenése szerint: „aforizmák, képversek, vélemények”) ugyanis a közlés módjával rögtön kétségbe vonják az irodalmi közlés elfogadott módozatait, hiszen a kötet előtt nyomtatásban vagy kiállításokon megjelent rajzok most nem egy nyomtatott szöveg vagy egy kiállító terem muzeális tere által keretezve válnak láthatóvá, hanem egymásra vonatkoztatottságukban, vagyis egy kézbe vehető és lapozgatható könyv lehetőségei által. Ugyanakkor a már említett, szokásos idézhetőség-kritériumoknak ellenállni látszanak a rajzok. A négyzet alakú kötetben ugyanis nem találhatók oldalszámok, ami már önmagában is ellehetetleníti egy belső hivatkozásrendszer felállítását (tartalomjegyzék), illetve megnehezíti a kötet intézményesen elfogadott metadiszkurzusba való bevonását (kritika). Mindezt tovább bonyolítja, hogy a paratextus és a textus (mint főszöveg), és a textuson belül elkülönülő egységek (pl. versek, rajzok, fejezetek, ciklusok, stb.) hagyományosan jól érzékelhető határvonalai itt voltaképpen eltörlődnek: nehezen állapítható meg például egyes rajzoknál, hogy a felül vagy alul (esetleg oldalt) szereplő szöveg címnek tekintendő-e vagy kommentárnak, esetleg eleme a „kompozíciónak”. (Paratextuális elemként csak az (időnként szintén elhagyott) „TD” monogram és a szorosan hozzáfűzött dátum fogadható el). Végző soron a textuális és grafikus elemek azonos szintű érvényességét az adja, hogy a kézirás és a rajzolás vizuálisan is képes megőrizni valamit a létrehozás eseményjellegéből, míg a nyomtatásban megjelenő szöveg esetében ez lehetetlen<sup>2</sup>. A kézzel írt szövegrészeket átjárja a rajz vonalvezetésének esetlegessége, így grafikus jelentéslehetőségekkel egészítődnek ki, azaz egy szószerinti ismétlés a nyomtatott szöveg eszköztárát meghaladó többletekkel élhet (például a jól megformált és az elnagyolt íráskép közti

<sup>1</sup> Első megjelenés: *Forrás*, 2008. 12. szám, 43-52.

<sup>2</sup> Ugyanakkor pl. a *Koppar Köldüs* című kötetben mégis lehetségesnek látszik (többek közt) az írógép nyelvmódosító és –roncsoló jelentőségére való rájátszás által a megírás esetlegességének, időben való szituáltságának kiaknázása.

különbség jelentősen módosíthatja az értelmezést). Ezzel párhuzamosan a textuális elemek grafikus játékba hozása, tematizálása is a kötet jellemző eljárásai közé tartozik; ilyenek például a végtelenjel, a hiányjel, a felkiáltójel, az „i” betű, stb., amelyek az írásjelként betöltött funkciójuk és ábrázoló elemként való felhasználhatóságuk közti határon jönnek játékba, átmenetet, de időnként feszültséget is létrehozva a vizuális jel grafikus és grafematikus jelölésmódjai között, amely feszültség voltaképpen a nyelv szekvenciális-dinamikus és a kép egyidejű-statikussal jól ismert szembenállásából eredeztethető.

Ugyanakkor Tandori írás- és rajzművészetével kapcsolatban nem csak a nyelvi és képi reprezentáció eltérő lehetőségeit és viszonyait kell figyelembe vennünk; az életmű Tandori által is „maig” érvényesnek tartott (és a tárgyalandó kötetben is feltűnő gyakorisággal újraidézett, újrarendezett) poétikai és filozófiai „eredet helye”-ként is meghatározható első két kötete ugyanis láthatólag mondás és csend, hangzó beszéd és némaság problematikáját igyekszik mindegyre megközelíteni, igaz, eltérő irányokból. A *Töredék Hamletnek* című kötet (rendkívül sokat elemzett-idézett) paradigmatisztikus érvényű *Koan III.* c. kétsorosának szóhasználata például nyilvánvalóvá teszi, hogy itt nem (csak) az irodalmi megnyilvánulás (elsősorban mégiscsak) textuális dimenziójában értelmezendő a némaság ténye, hiszen első vonatkozásában éppen a hang helyetteseként jön szóba, amit persze az első olvasásra redundánsnak látszó második sor rögtön felül is ír; *az* a némaság, vagyis a második soré, már a *mi* kérdő névmással jelölt behelyettesíthetetlen helyettese, vagyis a felfoghatatlan némaság határáig radikalizált költői kérdés; még éppen kimondható. (Ennek értelmében veendő a kötet és az idézett vers paradigmatisztikus státusza: Tandori legendás produktivitása, fáradhatatlan szövegtér-építkezése és -felmérése – igazságtalan egyszerűsítéssel élve – éppen ennek a határolhatatlan helynek (ennek a „behelyettesíthetetlen”-nek) megkönyékezésére és környékének *élhetővé* tételére tett „próbálkozások” sorozatának mondható). A kimondhatóság és a mondhatatlanság (és persze a jelölhetőség és jelölhetetlenség) hasonló problematikája a sárga kötetben a hagyományos versforma kiforgatásával, újragondolásával, a (vers)formára való végtelenségig vitt reflexióval (legnyilvánvalóbb módon pl. *A szonett* címűben) a vers létmódját is újragondoló motívummá bővül. „Valóban csak láthatjuk ezt a költészetet”, írja Radnóti Sándor a kötetéről szóló recenziójában. „A versek csak elolvashatók, de alig hiszem, hogy előadhatók lennének. Az írásjelek szerepe megnövekedett: szinte az írásjelek képi költészete állt elő. [...] A költő megakadályozza, hogy verseit elmondják, s ezzel a vers közvetlen szavának utolsó lehetősége pusztul. Ami marad, az mind csak reflexió.”<sup>3</sup> (El)olvasható, de nem felolvasható, fel- vagy (el)mondható szövegek: a *némaság*, a hallgatás határait ebben az esetben a klasszikus versbeszéd elhallgattatásával is megkönyékező képződmények, amelyek sok esetben egy lehetséges (vagy éppen lehetetlen) struktúra felmutatását viszik véghez, és – tárgyunkhoz közelítve – a későbbi rajzokhoz (képversekhez) hasonlóan a verbális közlés hagyományos módozataitól eltávolodva, logikai, nyelvi, poétikai (stb.) tények, működések, jelenségek (stb.) „ábrázolását” célozzák. Ábrázolásról pedig a kötet (az *Ördöglakat*) hátoldalán olvasható „EGY GONDOLKODÁS ATLASZA” felirat kapcsán beszélhetünk: olyan leképező (analogikusan ábrázoló) jelölésrendszer, amely egy térfelületen való eligazodáshoz segít. A méretarány ugyanakkor szinte mérhetetlen (hétmilliárdszoros) nagyításról tudósít. A „valóságos” méretarány, vagyis az „egy az egyben” való megmutatás lehetetlen a kényszerű részletesség ilyen léptékénél. Hogyan remélhetnénk tehát térképpontosságú eligazítást egy olyan kötettől, amely éppen azt a rálátást kénytelen nélkülözni, amely egy atlasz kicsinyítő felülnézetének kétdimenziós vetületében megvan? Amikor térképet készítünk egy beláthatatlanul kiterjedt területről, akkor azt azért tesszük, hogy a saját érzékelésünk végességéből fakadó szükségszerű tudatlanságot és esetlegességet egy számszerűsített, pontosan meghatározott kódrendszerrel jól látható határok közé szorítva egységesítsük. A kötet hátulján lévő arányszám második tagjának (az egyesnek) aláhúzása és ily módon való kihangsúlyozása az *egy* metafizikai hagyományát játékba hozva az egységnyi mértéket jelölő, csak aránypárjával együtt

<sup>3</sup> Radnóti Sándor: „Talált tárgyak költészete. Tandori Dezső második kötetéről”, in Uő.: *Mi az, hogy beszélgetés? Bírálólatok*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1988. 213-14.

értelmezhető szám relativitását valamilyen beláthatatlan abszolútum önálló jelölőjévé avat(hat)ja. A felirat feletti ábra szóbuborékjában olvasható „túlélésről akkor beszélj, ha már meghaltál!” szellemes-játékos aforizmája így válik a határtalan-határolt gondolkodás és beszéd halálosan komoly tudásává, az időben szituált, de időn-túlra vonatkozó *mondás* sírkőbe zárulásának paradox képletévé, és ennek folytán hang és némaság, valamint grafikus jel és írott szöveg szövevényes problematikájának hordozójává.

„A szavak azért vannak, / mert különben / nem tudnánk / egymásnak mit mondani”, olvasható a kötet első lapjainak egyikén. Az aforizma (nevezzük jobb híján annak) előtti lapon egy első pillantásra nonfiguratív „ábra” (sűrű vonalak alkotta kivehetetlen alakzat), amely alatt az „A-Z vágat, lasszóval” szöveg olvasható, amely a kép újbóli megtekintésekor megvilágító erővel bírhat: nehezen bár, de előáll az „A”, a „Z” betű, a lasszó, sőt, a betűk együttesen talán egy a feje fölött lasszót forgató, lovagló figurát adnak. A teljes betűkészlet, azaz a világ megnevezésére alkalmas teljes eszköztár allegorikus figurája az „egy találó költői képpel *megragadni* a valóságot” jellegű frázisok jegyében lasszóval próbálja foglyul ejteni a dolgokat (egyáltalán, valamit), a figura körül azonban csak az üres fehér lap látható, illetve az azonos betűkészletből (tehát a figurából) való felirat. A kép (különösképpen a rákövetkező lap vonatkozásában, amelyet nem jelöl külön monogram és dátum) a „nincs semmi a szövegen *kívül*” belátást is példázhatja, és ebből következőleg a lasszózó „A-Z” (a keresztény kultúrkörben alfa és ómega mint a kezdet és a vég, az isteni teljesség, a világ totalitásának és egységének szimbóluma és allegóriája) nem ejtethet foglyul semmit, ami nem azonos önmagával, ami nem része annak a teljességnek, amelyet a szöveggént elgondolt mindenség (azaz önmaga) magában foglal. A kötetben olvasható önidézetek leggyakoribb forrása a Töredék Hamletnek című kötet, amelyet – habár Tandori saját bevallása szerint a kötetet megírásakor nem is ismert még – Wittgenstein nyelvszemléletével szokás rokonítani (később sokat idézte Tandori azt a Wittgensteintől származó kijelentést, miszerint filozófiát igazából csak költészetként lehetne művelni). „Egy olyan válaszhoz, amelyet nem tudunk kimondani, nem tudjuk kimondani a kérdést sem. A *rejtély* nem létezik. Ha egy kérdés egyáltalán feltehető, akkor azt meg is lehet válaszolni.”<sup>4</sup>, mondja Wittgenstein a Tractatusban. Az „A-Z” motívuma a kötetben „ómega és alfa”-ként is visszatér „A csodálatos horgászat”, „Az ómega s az alfa” feliratú képen, ahol a levegőben (mindenesetre *magasabban*) lévő hal formájú alfától *egyenes*<sup>5</sup> (damil) vezet egy ómega-forma csónakhoz. A rajz szintén az önmagán túllépni, a saját határait átlépni képtelen megismerő nyelv általi korlátozottságát, ha úgy tetszik nyelvbezártságát példázza, és a világ elérhetőségének problematikája mentén kapcsolódik Babits *A lírikus epilógja* című verséhez, amely éppen a lírai szubjektum önmagába börtönözöttségét tematizálja („Vak dióként dióba zárva lenni / s törésre várni beh megundorodtam. // Bűvös körömből nincsen mód kitörnöm”...), sőt, a kép alá írt szöveg nem más, mint a versből vett idézet<sup>6</sup>. Annak belátása ez, hogy a világban (a nyelv által) nem nyilatkozhat meg semmilyen *magasabb*, semmilyen rejtély, illetve nem olyan, amely a világhoz való *hozzáférés* eddig ismert módzataitól eltérne. Tandori egy Szép Ernő lírájának „élhetőségről” értekező esszéjében éppen a *túl-kerülés* vagy túlélés lehetőségeit értékelve írja: „[e]z a mintegy-kívül-kerülés (önmagán; magunkon), a rálátás, a rácsodálkozás: a legszebb, a legtöbb élhető hellyel talán a *Milyen jó nekem lefeküdni* szakaszaiban lelhető fel”. A hétköznapi tényeit rácsodálkozva elősoroló és „mintegy-kívül-kerülő” versbeszéd aztán az idézett szöveg hatodik-hetedik szakaszában meglepő fordulatot vesz: „[a]z egyik legélesebb vágás líránkban! Nem lehet felejteni, nem lehet nem élni az átváltozását!”<sup>7</sup>. A kommentár arról a váltásról szól, ahol a lírai szubjektum önmagát megkettőzve teszi saját magát szemléletének tárgyává:

<sup>4</sup> Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2004. 6.5

<sup>5</sup> A kötet vége felé az egyik lapon a kör mondja: „De hát az egyenes? Hogyan hiheti, hogy valami másból jön és másba tart?”

<sup>6</sup> A vers utolsó sora így szól: „jaj én vagyok az ómega s az alfa”.

<sup>7</sup> Tandori Dezső: „Szép Ernő (Az élhető líra V.)”, in *Irodalomtörténet*, 1991. 1. szám, 87-8.



*Most elbúvok, mint bűvócskában,  
Fálnak fordúlok bajtól-bútól,  
Egy sóhajom maradt: elűzőm,  
S fáradt lelkemben angyal dúdol.*

*Az ágyam szélére leülnék  
Ha lehetne, mikor elalszom,  
A villanyt újra felcsavarnám  
S nézném az én idegen arcom.*

*Hajamat gyöngéden legyezném,  
Igazgatnám a takarómat,  
Lesném, álmomban mit beszélek  
És megtanulnám minden szótmat.<sup>8</sup>*

Az esszéből idézett *rálátást* itt a feltételes módban elbeszélte találkozás valósítja meg: a beszélő egyidejű magánkívülisége és magánál-léte egy gondoskodó-odafigyelő cselekvéssorban jön létre, a(z ön)megértés egy olyan lehetőségeként, amely a szubjektum valós tér- és időbeli szituáltságának korlátai között egészen egyszerűen lehetetlen. Hasonló módon jut el (Tandori) a *Virágok miért hallgattok* című vers olvasásában is a „hihetetlenül elemi” rákérdezések mentén a túl-élet poétikai lehetőségével játszó szakasz értelmezéséig-értékeléséig. „Meghalhatok, szemem csak bámul tovább, tovább...» Sőt, még ezt a sort is serkentőnek érezhetjük: »Talán lát egy tavaszt itt sárgán lobogni majd...» Énünk való tekintetének kitágítására érzünk rá, [...] tehát ha valamiféle halál-utáni állapot is »ugyanazt« adja majd, illetve semmiféle nézésünk nem szerezhet igazi kérdésekre igazi választ, akkor... ?»<sup>9</sup> Tandori Szép Ernő-értelmezésében (legalábbis az itt idézett esszében) az élhetőség – a túl-élhetőség elbizonytalanító vagy éppen reményteljes, de minden esetben kitüntetett esztétikai értékű sorainak megidézései mellett – az átélés fogalmával alkot egymásba alakuló vagy alakítható rokonfogalmakat: a fentebb már idézett „túlélésről akkor beszélj...” mondás az *Ördöglakatot* hátulján, az ábrával és az atlasz- vagy térképszerűsége felhívó szöveggel az *Ördöglakatot* éppen abba az esztétikai (és végsősoron ismeretelméleti) (érték)rendbe ágyazza, amely a maga rácsodálkozó-kívülkerülő, és gondoskodásra (*felügyelésre*) felhívó poétikai eljárásai és világszemlélete kapcsán neveztetik élhetőnek. Az élés költészethez köthető igekötős alakjai (át- és túlélés) a mindig kívülkerülő-határátlépő mozgásra való törekvés képzetét kísértve alapoznak meg egy térvizony-metaforák által elgondolható esztétikát és költészetkonceptiót, amely a világ evidenciáira, *közhegyeire*, köznapi dolgaira rácsodálkozva, emlékezve vagy egyszerűen csak ezeket előszámlálva remél megsejteni valami mögöttest vagy túlit. (Vegyük észre, hogy a Szép Ernő költészetében Tandori által formalétesítő elvként felismert (le- („túl”!)egyszerűsítő vagy halmozó-burjánzó) *túlzást*<sup>10</sup> is ide kell vennünk, mint az eltávolító-túllépő szövegépítkezési mód fontos retorikai vagy stilisztikai eszközét.) Az átlépés vagy *át-élés* mindezek fölött az olvasás legalapvetőbb mediális működését is jelenti, amennyiben eltérő nyelvi közegek közti átjárást értünk rajta. Saját otthonos nyelvünkéből átlépni, „átélni” egy másik nyelvbe, s annak élhetőségét például szokatlan szóválasztásaiban, módosult szóalakjaiban, a központosítás felhívó különbségeiben (tüntető hiányában) vagy éppen sajátos szószaporításainak, ismétléseinek, felsorolásainak vagy szűkszavúságának túlzásában megtalálni, s így válni ismerőssé egy élhetővé tett műben (életműben), illetve annak nyelvében; mindez szintén a kívül-kerülés, átjutás

<sup>8</sup> Szép Ernő: „Milyen jó nekem lefeküdni”, in Uő.: *Összes versei*, Szeged, Szukits Könyvkiadó, 2003. 51-2.

<sup>9</sup> Tandori Dezső: I. m., 83.

<sup>10</sup> „A *túlzás* eleme az, amit eleinte bámulattal fogadunk Szép Ernőnél; s (lassan-e? hirtelen?) elfogadjuk (vagy: esetleg elutasíthatja a kedély, el) a stilizációnak ezt a minden-más-fele fokát, ahol a dolgok mintha azt az »oldalukat« mutatnák, melyet sem a láthatóság szokása nem csiszolt közkopottassá, sem a »köben-maradás« nem tesz viszonylagossá, csak-sejtetővé (ráfogások kész tárgyává, előnyösen anyag-ködössé).” Tandori Dezső: I. m. 89.

motívumkörébe, és bizonyosan az átélés köznapi fogalma mellé tartozik. A „túliség” sejtelve és a világ szövegi reprezentációjának *túlzásba vitele* pedig a Töredék Hamletnek című kötet utószavából ismeretes *nyelv* és *meglét* szembeállításának (vagy legalábbis elkülönítésének) problémájához vezethet: „[n]em a nyelv, hanem a meglét lehetőségei kerültek kérdőjelek közé nálam”, mondja Tandori, de gyanakvásunkat, s a nyelvre-utaltság – minden visszautasítás ellenére – központi jelentőségét erősíti, hogy az említett meglét (lehetőségeinek) megkérdőjelezését a kérdőjelek közé rakás metaforájával szemlélteti, sőt, így folytatja: „[d]e a kérdőjelek mintha idézőjelekké váltak volna, így lehetett – kizáró önellentmondás nélkül – végigcsinálni, amit e kötet első (számomra) érvényes verse óta végigcsináltam”.<sup>11</sup> Csak a nyelv közegében s eszköztárával, az írásjelek segítségével képzelhető el az is, ami az írás irányultságát tekintve nélkülöznél (túlhaladná) a nyelviség szintjeit: az idézőjelek átmenetiséget, idegenséget, aktuális szövegbe beágyazó-fordító funkciót jelölnek, egy másik szöveg (vagy valóság) fentebbi értelemben vett egyidejű magánkívüliségének és magánál-létének, jelenlévő túliségének lehetőségét.

Mindezek után érdemes újabb pillantást vetni a Babits-vers rajz-variációira, hiszen a modern szubjektum ismeretelméleti dilemmáját, magára-zártságának nyomasztó tapasztalatát „elbeszélő” vers nyomán a fentebb tárgyaltakhoz hasonló térmetaforika látszik kibontakozni. Nyilvánvaló, hogy *A lírikus epilógja* című vers belátásait a világ (és nyelv) érzékelésének egy egészen más horizontja határolja; a vers beszélője ugyanis úgy ad számot a „mindenséghez” való eljutás lehetetlenségéről és önmagának redukálhatatlan túlkínálatáról, hogy képes egy olyan poétika fenntartására, amely egy koherensnek mondható lírai szubjektumot működtet. Babits versének beszélője a világ elérhetetlenségét próbálja kifejezésre juttatni, még hozzá legfeljebb tematikusan kapcsolódó alakzatok egymás mellé halmozásával; a szöveg integritását valójában az E/1-es grammatikai forma referenciális funkciója adja. Ez voltaképpen azt jelenti, hogy szubjektum és objektum összevonása az én fennhatósága alatt történik: „mert én vagyok az alany és a tárgy”, mondja a beszélő, s ezzel a gesztussal a kimondás performatívuma – a grammatikai forma megőrződése miatt – rögtön ellent is mond annak, amit a szöveg konstatálni látszik. Szubjektum és objektum (egyébként felfoghatatlan) tökéletes azonosulásának a versbeszédben való következetes alkalmazása valószínűleg meghaladná a nyelv lehetőségeit és elhallgatáshoz vezetne. *A csodálatos borgászat* felirattal ellátott rajz éppen a Babits-szöveg központi szervezőelvét és terminusát (az *ént*) iktatja ki azzal, hogy a szöveg újragondolásában a hangsúlyt a mindenséget szimbolizáló két betűre fekteti. A Babits által csalának nevezett vágy által *sejtett* túliség – amely a túljutás utolsó esélyét jelentené – átvitt értelemben már eleve kérdőjelek közt áll, s Tandori asszociatív rajzos motívum-folyam(at)ába lépve a kérdőjelek sajátos, s a kötet rajzaira igen jellemző módon változnak idézőjelekké. Itt újra az ábrázolásról kell beszélnünk, egy logika felmutatásáról. Babarczy Eszter a *Koan III.* kapcsán mondja, hogy „a szöveg nem ábrázol, hanem működik”<sup>12</sup>, amit a rajzok kapcsán úgy fogalmazhatnánk át, hogy céljuk láthatóan *egy működés ábrázolása*, egy-egy paradox ismeretstruktúra minimális eszközzel való megmutatása, működésbe hozása. Mintha éppen a Szép Ernő kapcsán tárgyalt túlzás-programnak a túlírással, túlszövegeléssel ellentétes alternatívájaként adódó (*túl*)-egyszerűsítés működne ezekben a rajzokban (és éppen eme következetesség miatt van, hogy a rajzok látszólagos dilettantizmusuk ellenére sem szorulnak semmilyen magyarázkodásra vagy mentegetőzésre). Az *idézőjelezés* (idézőjelesség) a rajzoknak (és az „aforizmáknak”) nem technikájuk, hanem létmódjuk (sokuk már amúgy is idézve került a kötetbe, ráadásul a mondások és szállóigék mindig hordoznak valamiféle mindig már idézésre szánt beszédmódot), és ez leginkább a meglévő versrészletek idézésekor válik nyilvánvalóvá, s ugyanakkor leginkább érdekessé is, hiszen a kézzel írott szövegek a rajzok mellé kerülve különös módon saját jelentésüket és lemásolásukat ábrázoló feliratokká (emlékművekké?) válnak, amelyek – örök viszonyítási pontokat kijelölve – a Tandori-életműben játszott nélkülözhetetlen szerepüket reprezentálják, s ugyanakkor a többi felirattal és rajzzal létesített kapcsolatuk függvényében jelentésük-jelentőségük folytonos módosulásban is van

<sup>11</sup> Tandori Dezső: „Utószó”, in Uő.: *Egy talált tárgy megtisztítása*, Budapest, Fekete Sas Kiadó, 1999. 126.

<sup>12</sup> Babarczy Eszter: „A szent melengetett helye. Tandori Dezső vállalkozásáról”, in *Alföld*, 1995. 12. szám, 69.

(hosszan elemezhetnénk pl. azt, ahogyan Szép Ernő *Néked szól* című versének (hiábavaló) elutazásairól szóló (és egyéb) szakaszai a kötet három „mozgatható lapján” hogyan lépnek interakcióba a 0 kilométerkő motívumát variáló rajzokkal, vagy a határ fogalmát érintő Wittgenstein-parafrázisokkal...).

A rajzok és szövegrészletek eltávolító idézet-jellegét figyelembe véve talán jobban megérthető a fentebb már idézett „A szavak azért vannak” kezdetű szöveg: a beszéd célja a valamit mondás, vagyis, az egyik lehetséges olvasatban, maga a beszéd. Az érvelés (igen szűk) körben forog (érdemes észben tartani, hogy egyes geometriai alakzatok milyen fontos szerepet játszanak a kötetben), a szavak *csak* arra jók, hogy valamit (bármit) mondjanak, de nem arra, hogy mondjanak is (kimondjanak) *valamit*, vagyis valamit, amit kimondani nem csak a mondás kedvéért érdemes. Ugyanezen a lapon azonban, a tautológia egy lehetséges feloldásaként, egy csillagszerű, sietve rajzolt elválasztó jel után a következő olvasható: „Mikor rájöttem, hogy / a rajzok is, / rajzolgatni kezdtem.” Az előző szakasszal kiegészítve: „Mikor rájöttem, hogy a rajzok is [azért vannak, mert különben nem tudnánk egymásnak mit mondani], rajzolgatni kezdtem.” A szavak – a nyelv – értelmére vonatkozó belátást az olvasás haladási irányában a rajzolás értelmére vonatkozó belátás követi: a rákövetkezés azonban megteremti annak lehetőségét, hogy nem csupán idézetek esetleges és felcserélhető együttállásról és így az előző tézis megismétléséről van szó, hanem olyan következményről, amely magában foglalja annak lehetőségét, hogy a szavak – egy igen sajátos értelemben – nem mondanak semmit, hiszen csak a mondás kedvéért mondódnak, a nyelvvel csak a nyelvig lehet elérni (itt nem árt felidézni, hogy Tandori állítólag fordítás – méghozzá éppen a nagy kihívást jelentő Musil munka – közben kezdett rajzolni<sup>13</sup>), míg a rajzolgatás, ebben az összefüggésben megszabadítja, *eltávolítja* a közlést a nyelv tautológiájától. Rajzzal valamit mondani: olyan predikatív szerkezet rejlik az elgondolás mögött, amely (logikailag) túllépni látszik a nyelv állította csapdán (hasonló problémát fejteget Heidegger a Lét és idő bevezetőjében, amikor a létre való kérdés nehézségeiről beszél a kérdésben grammatikai szükségességéből mindig jelenlévő létige kapcsán). A harmadik, szintén csillaggal elválasztott szakasz pedig a wittgensteini gondolkodáshoz hűen a végső felismerésről csak dadogva és elhallgatva, egy jövő idejű kérdő mondatban vállalkozik megnyilatkozni: „Rájövk-e majd, hogy... / amikor... végül...?”. Talán éppen a rejtély és a rejtvény szó etimológiai rokonságának és ezzel egyidejű szemantikai szembenállásának köszönhető, hogy Tandori előszeretettel használja a sakkjáték és a sakkeladványok jellegzetes formáit (és időnként terminológiáját). „A sakkeladvány” feliratú sematikus sakktábla-rajz felhasználja a rejtvényűségekből ismeretes formai sajátosságokat (pl. a „megoldás” fejjel lefelé olvasható az ábra alatt), de rögtön ki is forgatja (mondhatni, idézőjelek közé teszi) azokat, hiszen a „sakkeladvány” szó előtti határozott névelő azt sugallja, hogy nem valamelyik feladványról van szó a sok közül, hanem egy minden rejtvényként (azaz egyetlen rejtőzködő, de mindig előkeríthető megoldással rendelkező feladványként) értett kérdést meghaladó rejtély kérdőre vonhatóságáról, egy valamikor majd elvagy *bekövetkező* helyről (vagy éppen „*nembelről*”), amelyre már nem a sakkjáték szabályzata (lesz) érvényes. A megoldás helyén egy kérdés áll, amely nem old meg semmit, sőt, éppen a megoldás segít ahhoz, hogy az üres rácsokat valamilyen kimondhatatlan rejtély bejelentéseként vagy ígéretként értsük.

Befejezésül a kötet egy rendkívül hangsúlyos motívumát szeretném érinteni, amely, visszatérően a dolgozat elején tárgyalt mediális sajátosságokhoz, a nyelvi és a grafikus jelölés különböző időaspektusai közti feszültség felvetéséhez vezethet, konkrétan tehát a héraikleitoszi filozófia mindegyre való leegyszerűsített újra-tematizálásáról van szó, ami Tandori esetében a „nem léphetsz kétszer ugyanabba a folyóba” szállóige folyómotívumának folytonos variációját

<sup>13</sup> Egy interjúban a fordítás közben elkezdett rajztevékenységről az örületből való megmenekülésként beszél Tandori: „[Horváth András:] – Meddig fordítottad A tulajdonságok nélküli embert? [Tandori Dezső:] – Két évig. [H. A.] – Fordítottál mellette mást is? [T. D.] – Persze, hát valamiből meg kellett élni. Aztán ahhoz, hogy bele ne örüljek, kezdődött a rejzolás”. Ld.: „Az irodalom több mint az élet – Tandori Dezsővel beszélget Horváth András”, in *ÉS*, 1999. 30. szám vagy <http://www.es.hu/old/9930/interju.htm> (2008. szeptember 12.)

jelenti, ami hol cérnaként vagy magányos hullámvonalként, hol pedig három „párhuzamos”, pl. palackpostát szállító folyóként jelenik meg. A palackposta-motívum önmagában lehetőséget ad arra, hogy a megszólítás, üzenés allegóriájaként a költői „üzenet” és egyáltalán a kötet beszélőjének vagy rajzolójának megértéssel kapcsolatos alapállásáról képet kapjunk. Ha minden áramlásban van, vagyis mindent kivétel nélkül átjár a változás, akkor a könnyörtelen változásba vetett beszéd a közölhetőség illúziójával együtt szintén ki van téve az önazonosság elvesztésének. Ezt a problémát érinti az „Önazonos Héri” felirattal ellátott kép (alul: „Palackposta”), amelyen három hullám mögött (vagy előtt) hosszúkás, belül is hullámokkal teli palack látható. A palackposta (ami minden kommunikáció szélsőséges metaforájaként is felfogható) éppen egy olyan hordozó közeg volna, amely az üzenet számára fenntart egy olyan belső teret, amely soha nem érintkezhet a külvilág pusztító elemeivel (itt a vízzel), vagyis megakadályozza a minduntalan mozgásban lévő víz rongáló munkáját, mintegy konzerválván az üzenet állandóságát, önazonosságát. Tandori palackpostája azonban kiforgatja az üzenetközvetítés által felállított kint és bent szigorúan elhatárolt szembenállását belső hullámaival (amelyek ily módon az üzeneten belüli további palackok létét is megengedhetik). Ugyanezt a témát variálja a „Belső palackposta” szöveggel ellátott rajz, csak hogy itt már csak a palackon belüli áramlás maradt (az üveg láthatóan be van dugaszolva), „odakint” két nyíllal, abszurd módon a belső folyásirányt jelölve. A palack üvegteste jelenti a változás meghaladhatatlan határát, azon túl pedig csak a mozgás irányelvét jelölő absztrakt emblémák láthatók. Ha minden mozgásban van (ez az evidencia alapozza meg Tandori „Héri”-képét), akkor az üzenet mindennel azonos, ami egyáltalán van, és ez egyben azt is jelenti, hogy a palackban lévő üzenet – ne feledjük, hogy ez mindvégig a kötet aforizmáinak, képverseinek és „véleményeinek” interpretációs (vagy feladványainak megoldási) lehetőségeit is érinti – lényegénél fogva – üzenetként legalábbis – hozzáférhetetlen, hiszen üzenet-voltából fakadóan minden *kívülről-túlival* való szembenállás lehetőségét magában foglalja (és ezáltal el is lehetetleníti), ahogyan minden mozgás, amely a mozdulatlanhoz közelítene, szükségszerűen még távolabb visz tőle. Ugyanakkor az ellehetetlenült, felszámolt szembenállás a rajzban válik ábrázolhatóvá, megmutathatóvá; a világ határa a szemlélet tárgyává tehető, a képi reprezentáció ábrázoló sémái megmutatják a szemlélhetetlent, igaz, csak saját paradox jellegükből következő visszavonódásukig érvényesen.

Van a kötetben egy rajz, amely a hátoldalon és az elülső borítólapon is látható, a „td” monogramból lett sírkövet vagy hajót variálja (egyébként a könyv egyik leggyakoribb és legfontosabb motívumának mondható), fölötte a jól ismert Wittgenstein mondás (Witti megjelöléssel), a kötetben is idézőjelben: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.”, s az alatta látható „monogram” (valószínűleg itt inkább hajóként) egy hullámvonalon haladva azt mondja, „EZ A BESZÉD!”. A képregényekből ismerős szóbuborék itt – tekintettel a hullámvonal bal fentről jobb lenti irányba való lejtésére – a hajó zászlójaként is értelmezhető, ami külön kiemeli a mondat jelentőségét. Hiszen nem csak egy odavetett, szokványos frázisként (pl. „na, ez igen!”) érthető, hanem a Wittgenstein-idézet szüksézáú, de annál mélyrehatóbb kommentárjaként is, hiszen azt is jelentheti, hogy „EZ [VAN] A BESZÉD!”, azaz a beszéd lényegileg nem más, mint a hallgatásra való felszólítás beteljesítése, hogy tehát beszédünk nem más, mint valami mondhatatlanról való szüksézáú hallgatás folyamata, s hogy a rajz is csak felmutatni remélheti az efféle paradox evidenciákat.

## KETTEN A KÉPEN PAUL KLEE ÉS TANDORI DEZSŐ

„maradék meglétem háztartásbelije lettem,  
mint Bernben Paul Klee, bár http-begyűjtő.”<sup>1</sup>  
(Tandori Dezső: *Paul Klee-háztartásbeli*, 2004)

„Amiben Klee visszatér: legyen abszolút tiszta „az  
ötlet”. De ezt se muszáj. Ezt és ezt: eleve a cselekvés (a  
mit) és a dolog (ami, mi) minden eddiginél tisztább  
korrespondenciában VAN.”<sup>2</sup>  
(Uő: *Mindenki palackzáró sziget*.)

Tandori Dezső viszonyrendszere Paul Klee festészetével kapcsolatban első látásra is szerteágazó. Elég arra gondolni, hogy Felix Klee könyve<sup>3</sup> az ő fordításában jelent meg, mely könyv többet vállal annál, amit a 20. század egyik világhírű festőjének képzőművészeti emlékezete legtöbbször magában foglal. Az apafigurára való visszaemlékezést ugyanis egyszerre jellemzi a családi szóhasználat közelsége (annak ellenére, hogy az apáról mindig csak távolságtartóan „Klee”-ként hallunk), a pályakép kulisszatitkainak nyilvánosságra hozatala és egy célkitűzés vállalása, mely szerint Klee gondolkodásának könnyed foglalatát kívánja adni egy képeskönyvben. Ez utóbbinál nélkülözhetetlen volt Klee „nem hivatalos”, festészeten kívül eső tevékenységének rövid ismertetése is. Amennyiben valaki Klee világában szeretne hosszabb utazást tenni, a szóban forgó memoárra úgy is tekinthet, mint ami hirtelen túl messzire viszi, és ami csak az első lépések egyikének nevezhető ezen az úton. Ami olvasható, sok is, ám éppen csak annyira kifejtett, hogy egy-egy részterület iránti kíváncsiságunkat felkeltse. Egyszersmind közérthető kivonata valaminek: Felix Klee sorai amolyan nagyközönségnek szánt morzsák egy Paul nevű apáról, nagyapáról (Hans Klee-ről) szóló, más forrásból nem elérhető történetekkel, és az ennek háttérnarratívájában húzódó korpusz foglalat. A jól tagolt életrajziság és e termékeny életmű megidézése szimultán jellegénél fogva bonyolult képet alkot, hiszen megismerhetünk egy Klee nevű személyt, illetve érdeklődésének sok-sok irányát. Felix Klee könyvébe az egykor neki készített bábok fényképein, a klasszikus vonósnégyesek szeretetének tárgyalásán túl fontosabbnak látszanak itt azok a részek, melyek Paul Klee szöveghagyatékából idéznek. Ezekből már közel egyidőben Károlyi Amy is lefordított kettőt (*Számár, A nagy állatok az asztalnál búslakodnak*),<sup>4</sup> a Klee költészete iránti hazai érdeklődést mégis szórványosság jellemzi. Egy kutatás további részét képezhetné az a célkitűzés, mely éppen a kapcsolatok sorát és azok filológiai bizonyítékait tenné egy hosszabb értekezés tárgyává. Ám e figyelem terébe, amely Klee magyar

<sup>1</sup> Tandori Dezső: *Paul Klee-háztartásbeli*, in. 2000, 2004/4. [http://www.ketezer.hu/menu4/2004\\_04/tandori.html](http://www.ketezer.hu/menu4/2004_04/tandori.html), elérés: 2012.11.22. 16:00

<sup>2</sup> Tandori Dezső: *Mindenki palackzáró sziget – Duchamp Duchamp után I. (Talán „I.”)*, in. *Balkon*, 2005/1, [http://www.balkon.hu/balkon05\\_01/01tandori.html](http://www.balkon.hu/balkon05_01/01tandori.html), elérés: 2011.04.25. 15:21

<sup>3</sup> Felix Klee: *Paul Klee (élete és munkássága a hátrahagyott felfjegyzések és kiadatlan levelek alapján)*, Ford: Tandori Dezső. Budapest, Corvina Kiadó, 1975.

<sup>4</sup> Károlyi Amy: *Vonások és viszonzások – Versfordítások*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1975.

irodalomra gyakorolt hatására irányulhat, ennél kisebb fókuszú képen is izgalmas látvány kerülhet.

Szerepelhetnének ketten a képen – a kapcsolat már bevezető jelleggel ismertetett kivételes adottságai miatt is. Ám hogy ezen felül mi indokolja a kétalakos rövid portré megírását, az a következőkben – reményeim szerint – láthatóvá válik. Az alcím, mely egymás mellé állítja a két szerzőt, voltaképpen pontatlannak is nevezhető, hiszen nem világos első látásra, hogy honnan hová kíván eljutni a tanulmány írója, melyek azok az irányok, melyekben a költészet (festészet) hatása kifejezhető egyik személytől a másikig. Paul Klee és Tandori Dezső – az út egyik szerzőtől a másik személyig, ahogyan az alábbiakban majd látható lesz, voltaképpen egy oda-vissza irányú pálya, amely egy vertikális „komparatistikai időben” írható le, szemben a kapcsolatteremtés más lehetséges móduszaival. Ezek közé tartozhatna Klee irodalmi horizontjának történeti vizsgálata, mely kortársi megfeleléseket, a századelőtől a ’30-as évig terjedő végtelennek tűnő névsorban taglalt kollegialitást, az avantgárd (*Der Blaue Reiter* csoport) és a Bauhaus személyi-esztétikai kötődéseinek pontos elemzését adná. E tárgyerület, bár fontos alapállások tanulságával kecsegtethet, mégis külön írás témáját kell hogy képezze, mivel az intermediális tapasztalatok leválasztó, strukturális vállalásainak környezetében, bármennyire is érzékenyek ez utóbbiak az idő kínálta dimenziókra, a Klee-nél feltételezett hatások sora sok esetben esetlegesnek tűnhetne. Klee, míg eljutott a döntésig, hogy a költészetet „csupán” a vizuális észlelés élesítésére, a képi formanyelv fejlesztésére használja, nagy utat tett meg a horderlini, heinei stílusgyakorlatoktól az expresszionizmuson át a strukturális költeményekig. Christian Morgenstern bitódalai (*Galgenlieder*), melyek többek közt a *Rach und Degen* (keltezés nélküli) pre-dadaista szövegben mutathatóak ki,<sup>5</sup> Hugo Ball és Kurt Schwitters feltételezhető és kikutatható hatásai a Klee-hagyaték alfabetikus lírai nyelvi fejleményeinek tükrében nem elhanyagolhatóak. De mivel az írás elsősorban két szerző köré épül, az ehhez hasonló erővonalak egy-két szeletét kívánja csak láttatni, e hatások mechanizmusának döntő mozzanataiban keresi a választ a felvetődő problémák kapcsán. A század eleji nevek, legyenek a legtöbb esetben informatívak az olyan életművek összefonódási pontjainak esetében, mint amilyen Klee és Tandori képeinek, szövegeinek párbeszéde, éppen az általuk implikált összefüggések homályosítanak el azt, ami két névvel is elmondható. Megesik továbbá, hogy jelentésében gyakran már e két név egyike többfelé mutathat, a Tandorinál leírt „Klee” változó ívű tiszteletkörök cselekedetének szolgálatában is állhat, ám máskor pedig egy vizuális tapasztalat vonatkoztatási iránya, mely kizárólag az adott szöveg beszélőjéhez köthető, és jobbra a név („Klee”) indexével van ellátva. Olykor a szövegek esetében előfordul az is, hogy nem a Tandori költészetben név szerint megidézett „Klee” mint kód köré építhető mindaz, amit az interpretáció itt magáénak mondhat, tekintettel annak fiktív vagy történetileg részleges beépítettségére. A fontosnak mondott/tartott személyek aurája, az előkép irányába tanúsított *hommage* kapcsolatot létesítő gesztusrendszere mindig újragenerálja a szöveg/kép múltidejét, létrehozza annak történeti létformáját. A megidézés ugyanakkor kétes kimenetelű is lehet, mert sikerességét, minőségét nem garantálja pusztá végrehajtása. Tandorinál a jelölő fontossága körüli ingadozás olyan beszédhelyzeteket is teremthet, mely e megidézés folytonosságát szatirikus szemszögből beszéli el, például a *Vers a névsorolások büszke idejének emlékére* című szövegben.

„Larry Rivers, Frank Stella, Larry Poons, Elsworth Kelly, Richard Diebenkorn, Darby Bannard, Nicolas Krushenick, Al Held [...] Lichtensteinnél nekem az volt mindig, hogy a képregény-rajzai ennyit fejeznek ki: ennyire primitíven megy az emberi élet, ezeket a frázisokat mondjuk [...] mit tehetnénk, meddig juthatnánk ostobán, komoly arccal, a halálos dolgokról,

<sup>5</sup>A hatásokról bővebben itt: K. Porter Aichele: ). *I am a Poet, After All*, in. Uő: *Paul Klee, Poet/ Painter. (Studies in German Literature Linguistics and Culture)*, New York, Camden House, 2006, 20-64.

valami agyonreprodukálhatót teszünk vagy közlünk, Sam Francistól még két kis katalógust vásároltunk egyetlen svájci utunkon, amikor a Klee-kiállítást láttuk, hányan írtak már erről, hogy a Klee-kiállítást látták Bernben, és bizonyosan azt is elmondhatják némelyek, hogy Klee utolsó műveinek egyike alatt vacsoráztak, és akkor az Utolsó Vacsorán, hogy ott vacsoráztott valaki, mi is vacsoráztunk utoljára itt és ott [...]”<sup>6</sup>.

A katalógus és a Lichtenstein-szövegbuborékok idiómáinak, frázisainak összeolvasása voltaképpen a közlendő mennyiségi-minőségi kérdéseit érintik, éppen a név kapcsán, mely legyen bár jelöletértékű, csupán másolata valaminek. Így felvetődik annak a lehetősége is, hogy a nem pusztán a névadó aktus eleve metaforikus mozzanatának, hanem a nyelvi jelölő (pl.: „Klee”) nevesítő jelegének, a név egy levezetett létformájának problémájával is találkozhatunk a Tandori-felsorolásban. Ahogyan a név sem jeleníti meg a személyt, úgy a beszélő is csak egy lehetséges „Klee”-jelenségről beszél, az élc pedig a csatorna többszörös közvetettségét veszi célba. A „Klee”-kód ezek szerint túlterhelt, a lehatároltabb jelentések fellelésének céljából olyan környezetben keresendő, amely visszavezeti a beszélőt a katalógusok világából azokba a nyelvkeresési közegekbe, ahol a magánbeszéd, szubjektív tapasztalatok (szerencsésen érintkezve a Klee nevű személlyel) végre lehetségessé vál(hat)nak.

Ám úgy tűnik, egy-egy életmű magában hordozza azt, amit külső hatásait tekintve a névsorok verse számon kérhet a róla beszélőkön. Talán a következő Klee-reflexió, az *Előszó Paul Klee-hez*<sup>7</sup> illusztrálja legjobban azt a problémát, ami egy bármiféle értelmezés felépítésénél adódik. A Klee-képelméletek, (értendőek ezen például a *Beiträge zum Bildnerischen Formlehre*, a *Pädagogisches Skizzenbuch* című munkák) és a hozzá kapcsolódó strukturális versek értelmezésében adott egy bizonyos fajta hiány, feldolgozatlanság, feldolgozhatatlanság, ami érdekes összecsengést mutat azzal a bizonytalannal is mondható, ám mindenképp közelítő beszédhelyezettel, amely Tandori Klee-tárgyú líráját jellemzi. A hiány, úgy is fogalmazhatnánk, kétértelműen nyilvánul meg: egyrészt befogadói gesztusként, hiánypótlásként, ahogyan a Szép Ernő-költészet esetében történt, „volt egy költő”, hangzott el az egykori cikkben,<sup>8</sup> mely egyszerre egy felfedezés értékében állt, másrészt a rekanonizáció szándékának erőteljes nyitányaként szolgált. Másrészt adott egy magyar költő, aki a lírai reprezentáció szintjén egy értelmezést mutat fel, mintegy saját (költői/esszé-) nyelvén beszéli el, amit Klee értelmezésekor elmondani tud. A *becsomagolt vízpart* (1987) képzőművészeti témájú költeményeiben érdemes azonban egy, a Klee-foglalat igényét, összképet, lírai szintéziskísérletet vállaló szöveget keresni. Ezzel a szándékkal addig jutunk a Klee-szövegek esetében, hogy olyan beszédmódokat találunk, melyekben leginkább a közelítés, a művész-személyiség reprezentációjában értendő átfedettség, vagy amennyiben az idő felől nézzük: bevezetés, értelmezés („esszé-versek”), visszaemlékezés szándéka tükröződik. Klee képe körül adódó hiány tehát itt is megvan, ám éppen lényegét tekintve, reflektált, poétikus formát öltve. A szóban forgó darab, az *Előszó Paul Klee-hez* már címében mutat egy, a tárgytól való távolságot feltételező beszédmódot, jelezvén, hogy amit olvashatunk a svájci festőről csupán mellékszöveg. Nem elkerülhető több okból sem, hogy rákérdezzünk: mit jelent egy *előszó* műfajának játéka egy költemény esetében? A besorolás jelezheti egyrészt, hogy a beszélőnek valamiféle rálátása van tárgyára, ám ennek a címben megelőlegezett fölénynek a szövegben a „Klee” név mezőösszefüggései szabnak határt. „És ami fontos, az is csak: ∞-szeres [...] minden szellős,

<sup>6</sup> Tandori Dezső: *Vers a névsorolások büszke idejének emlékére*. in. Uő: *A becsomagolt vízpart*, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1987, 159. (*A továbbiakban: A becsomagolt vízpart*, stb.)

<sup>7</sup> *A becsomagolt vízpart*, 94-96.

<sup>8</sup> Az 1978. évi Élet és Irodalomban megjelent Tandori cikkről, valamint a szerző és Szép Ernő irodalmi kapcsolatáról bővebben itt: Tóth Ákos: „Szép Ernő voltunk” – *Az irodalmi kollegialitás természetrajzához – Szép Ernő és Tandori Dezső*, in. *Szövegek között XVI.*, szerk. Kovács Flóra, Lengyel Zoltán. Szeged, 2011, 41-77.

minden szoros/ de ez a szoros azt is jelenti: -szeres./ Itt mindent „erez”/ és ha már „Villa R.”-ről van szó: R-ez”.<sup>9</sup> Habár Az *Előszó Paul Klee-hez* idézett része első ránézésre a *végtelen* fogalmának használatával az értelmezési lehetőségek bőségével kecsegtet, (gondoljunk a Tandori költészet jellegzetesen diszkurzív oldalára, mely által az éppen megszólaló „Tandorik” az irodalom plurális jellegénél fogva folyvást más kontextus implikálásával változtatják jelentettjeik háttérét) a számosság efféle megszüntetésében van mégis némi hezitálás az „előszóíró” részéről. Bár úgy tűnik, a megszokott módon szétszóratik valami, ami „minden”, és még ezután következik, ami majd láthatóvá válik Klee tárgyaiban, a nyelvi viszonyok mégis óva intenek attól, hogy bármit is megnevezzon. Az *Előszó Paul Klee-hez* című költeményéből idézett rész az esztétikai tapasztalatot olyan leíró eszközrendszerbe helyezi, ami visszalépteti beszélőjét a nominális vagy igei viszonyrendszerből az azonosítás egyszerű grammatikai módusába, úgy, hogy a jelentett helyére voltaképpen „csak” képzők kerülnek (-szoros, -szeres), így nem is a „végtelen” („∞”) vagy a „minden” válik lényegessé, hanem az azt megsokszorozó (megszorzó) alkotói és értelmezői kedv. De hát mi az, ami ennek ellentmond, mely kiegészíti azzá a kapcsolattá, amit az itt következő írás csak óvatosan akar megközelíteni. A következő rész Tandori költeményéből segíthet meglátni a másik oldalt: „És közben Klee úr (aki kicsoda?)/ mintha táblázaton, és listán/ számolna be (ezt merészeli), mi minek a sora./ Mintha ez az egész nem lenne más, mint: iskola.”<sup>10</sup> Tandori minden bizonnyal a Bauhaus weimari és düsseldorfi falai között töltött évekre céloz, amit Klee (Kandinszkij meghívását elfogadva, és egyben elődjét, Johannes Ittent leváltva) képelméleti előadások tartásával, pedagógiai-teoretikus munkák írásával töltött. Amit itt „Klee”-nek láthatunk, egyszersmind absztrakt és didaktikus, számszerű és magyarázatértékű jelenségként könyvelhető el. Az összefoglaló, szintézisigénylő kijelentések sikere, kudarcra olyan Klee-horizontot hoznak létre, melyben a megismerésnek általános tájékozódási fogódzói akadnak. Ezért írásomban sem a pontos nyomolvasás szándékával igyekszem felmutatni a Tandori-Klee út irányait, hanem a gondolkodásbeli analógiák mentén, amelyek ugyan kevés bizonyíték birtokában is beszédesek, és melyek remélhetőleg nem szóródnak szét a költészeti előképre tett utalások adatolt mezőjében.

## ***I. Állatbarátok***

Mielőtt a kép és szöveg közti transzferek mibenlétére alkotott koncepciók szomszédságának kérdését megfigyelnénk, érdemes elidőzni a Klee-Tandori-helyek más, inkább motivikusabb, a direkt absztrakció nyelvénél ártatlanabb megszólalási módokat választó szövegeknél. Az „ártatlan” szó használata bizonyos esetekben pontatlan is lehetne, kérdezvén, mihez képest értendő a képelméleti szakembernek (sic!) vagy magyar fordítójának, lírai befogadójának dikciójával kapcsolatosan. Az írásomban tárgyalt intermedialis viszonyokhoz képest legalább annyira fontosnak tűnik ez az ártatlanság, melyet ezentúl egyszerűség kedvéért *naivnak* fogok nevezni. Ám a naivitás fogalma sem végsőkéig tisztázható, dacára éppen annak, hogy amit jelöl, egy prekognitív, információktól, a ráakodás többértelmű formáitól független állapot. A művészettörténeti értelemben vett irányzatoktól függetlenül, kronológiailag következtetlennül, sporadikusan fel-feltűnő *naivitás* pozíciója természeténél fogva jóformán egy megírhatatlan (irodalom)történet tervét feltételezi, mégis egy hosszabb összegzés igényét érintő téma, melynek egyik vizsgálati anyaga éppen itt a Klee-Tandori-féle naivitás tárgyalásában adott.

A *Klee-Milne vázlatkönyvbe* című vers utalásrendszerének problémájában az irányadó cím kínálta lehetőségek előtt magára a szöveg kérdésre térnék ki. A Tandori-féle *medvék* ciklus- és

<sup>9</sup> A *becsomagolt vízpart*, 95.

<sup>10</sup> Uo.



kötetalkotó jelentősége adja, hogy a *Medvék minden mennyiségben* (2011),<sup>11</sup> illetve a *Medveálmom madárszárnnyon* (2012)<sup>12</sup> szereplői valamiféle elzártságot, rezervált élőhelyet vindikálnak maguknak a szövegekben, emellett folyvást érintkezésbe lépnek más jelentettekkel. Ez fakad abból a gyermeki értelemben vett naiv játékból, mellyel szerzőjük magát a fiatal olvasóközönséget szólítja meg, és ez a naivitás ebből a szempontból nem jelent mást, mint azt a könyvkiadásbeli szokásrendszert, melynek jegyében a gyerekkönyvek célszerűen választják tárgyaikat, melyeket a könyvkiadás (piaca) mindig frissít, ám meghagyva annak (fel)ismerhető elemeit. Ekképpen indokoltnak látszik éppen Tandori folyton változó medvéinek ilyen kiadása is. Azonban felvetődik a kérdés, hogy a műfajbeli jellemzők adnak-e bármilyen értékű magyarázatot a naivitás olyan konnotációira a medve-költeményekkel kapcsolatban, melyek szélesíthetnék az olvasási stratégiákat, melyek kizárólag „gyerekkönyv” céljait látják a kötetben. „[...] előnyére válik a műveknek az a közvetlenség, mely a medvekérdések naiv nyelvhasználatában és akkurátus világszemléletében felismerhető. A medvehang egyszeriben kiiktatja e (lét)kérdések megtárgyalásának nehézségeit, és új, jelentős felismeréshez vezethet el kicsit-nagyot. [...] A vers ezért, ha valóban vers, az ártatlanok védőbeszéde. Mindig teljes felmentést követel [...]. A költő sem tehet mást, mint „felmentettjeire” hallgat” – írja Tóth Ákos Tandori medve-verseinek új kötetében utószóként.<sup>13</sup> A repetíciót (nem feltétlen a megírt szövegek mennyiségének elvéből vagy bármiféle számosságból kiindulva állíthatjuk) Tandori felfokozottsággá, rekurzivitássá alakítja. Mondhatnánk, a medvék nem csupán számban kifejezhető szövegterjedelemben, hanem amolyan „-szoros”, „-szeres” mennyiségben vannak jelen. Már az alcím is beszédes „Medvék minden mennyiségben – egy évre azaz: 52 hétre – de mivel ők épp az előbb mondták, hogy ezt a számot nem ismerik: Sok Egyébre.”<sup>14</sup> Érdeemes megfigyelni, hogy a *medve* mint olyan, nem tárgya e verseknek, sokkal inkább *medveség*, csak a medve képze, grammatikailag képzett formája. A tárgy (medve, medve-dolog) mennyiségét tekintve nem más, mint saját változója, vagy különböző helyzetekben feltűnő jelölő, hol varrott (mondhatnánk úgy, hogy egy sajátos lírai önéletírás otthoni medvegűjteményből megénekelte formája), hol pedig fiktív, egy mindig csak lehetséges folyamat (mese) szereplője. A medvék azonosságának kérdése ebben a meghatározási folyamatban kerül újra és újra elő a válaszadás kísérletei által. Erre a jelölt-keresésre például szolgálhat az *Általános mackók* című költemény: „A főszereplők nem mi vagyunk,/ őket csak kitaláljuk./ A tükör mögött lapulunk,/ S biztatva nézünk rájuk.”<sup>15</sup> Ahogyan Agócs Írisz illusztrációja is mutatja, (mely feltehetőleg a medvevers magyarázat-jellegű képi megfelelőjeként nézhető elsősorban, és melyet a gyerekkönyvforma tett indokolttá) a beszélő medvék az éppen létrejövő kép (tükör) mögöl néznek ki, a „valódi” medvék pedig a tükör előtti fiktív helyet, éppen az olvasó pozícióját foglalják el. Hasonló alakzatosság kettőzi meg a tárgyat *A crikvenicai medvében*: „A játékmedve álmodik [...] »Mert – mondja a crikvenicai maci [...] – fákat látok és házakat/ ABC-áruházamat,/ és ott vagyok – de mégse. « Hát ezért ül fel hajnaltájt/ nagy néha egy-egy medve.”<sup>16</sup> A csoportképekhez álló, sakkozó, medvék közti „szövetféleséget” (szövetséget) kötő, vagy a medveséghez képest olykor „másnak” mondott (például a „*Más*”-maci című versben szereplő) medvék voltaképpen önmagukkal válnak azonossá, a medveség kategóriájának folyamatos tételezésével válnak univerzálisakká, ám ennek az azonosságnak a mindig megismételt tagadásával, mivel *egyazon* medvén belül mégsem sikerül végleg

<sup>11</sup> Tandori Dezső: *Medvék minden mennyiségben*, Illusztrátor: Agócs Írisz, Budapest, Pozsonyi Pagony Kiadó, 2010. (A továbbiakban: MMM, stb.)

<sup>12</sup> Tandori Dezső: *Medveálmom madárszárnnyon*, Illusztrátor: Agócs Írisz, Budapest, Pozsonyi Pagony Kiadó, 2012.

<sup>13</sup> Tóth Ákos: *Telhetetlen évszakok. (Utószó)*, in: Tandori Dezső: *Medveálmom madárszárnnyon*, Illusztrátor: Agócs Írisz, Budapest, Pozsonyi Pagony Kiadó, 2012. 81-82.

<sup>14</sup> MMM, 2.

<sup>15</sup> Uo. 39.

<sup>16</sup> Uo. 21.

manifesztálódniuk. Tárgyi formájukban (ha Tandori Dezső otthoni gyűjteményére gondolunk) egyfajta szeriális létezés birtokosai, ám ennek szemantikai oldalára gyakorolt hatása többet mutat a repetíciónál. A *Klee-Milne vázlatkönyvbe* című vers, mely *A becsomagolt vízpart*<sup>17</sup> képzőművészeti témájú szövegei közé került, ha Milne-t illetőleg nem is feltétlenül zavaró az utalás gesztusa, ám „Klee” feltehetőleg – bár a valódi személy a ’20-as években készített biblia- és meseillusztrációkat – nem kerülhetett volna egy kortárs gyerekkönyv medveválogatásába. A medvetéma születésének kezdetei – a kötet egyes verseihez hasonlóan – a ’70-es évek közepére tehetőek, a szóban forgó vers esetében arra a következtetésre ad okot, hogy már kezdetben sem a medve autentikus témája, hanem azonosságának az imént tárgyalt folytonos áthelyezettsége volt jellemző. A „medve” megnyugtatóan ideális centruma most első ránézésre is három irányba mozdul el: a cím rögtön kétfelé (Klee és Milne), a szövegtartomány jelentései pedig medvével egy, ám folyton variálódó kontextus, a „minden mennyiség” ciklusának irányába. Habár ami itt elsősorban az elmozdítás cselekedetének égisze alatt kerül a költeménybe, az maga Milne, hiszen a szöveg a *Milne-émlékszonettek... az övével és mieinkkel itt* című ciklusának<sup>18</sup> darabja, így olyan alkotói értelmezések, társítások sorába (vagy éppen, ha Tandori jellegzetes kollegiális-baráti beszédhelyzetét vesszük alapul: társaság tagjai közé) kerül, melyben Klee mellett szerepel még többek Edgar Allan Poe, Jean Genet vagy Robert Musil. Persze a baráti hangba vegyül némi készítés, hogy a tiszteletkör gesztusával emlékezzen meg néhányukról az *Ahogy a régi mesterek II.* címet viselő szonettjében: „Ahogy a régi mesterek a kép/ aljába pár élő személyt helyeztek,/ így, hódolván a régi mestereknek,/ megirigyelvén e szokás cselét,/ / madarai-fái közt látva Klee-t.”<sup>19</sup> De vajon kiknek és kikről szól a második tercina? „Megyünk szelíd barátaink, Te és én,/ velünk támadt útlejekre ügyelve/ megyünk: örökmedvéink. Te meg én.” A személyegyeztetés ingadozása emelendő itt ki (barátaink, örökmedvéink – te, én), mely bizonytalan nyelvi formula miatt kérdésessé válik, hogy a cím alkotói beazonosítása feltétlenül szükséges-e. Nem csupán azért, mert ennek a „Te” jelöltjeit (Klee-t, Milne-t) történő megszólításnak túl direkt forma lenne, mely inkohereussá tenné a versvilág kötetlen, játékos személyközi viszonyait, és nem is azért, mert elképzelhető egy olyan olvasási mód, mely alapján az „örökmedvéink-te-én” szereposztást felsorolásként érthetjük, hanem mert éppen a kollegiális-baráti megnyilatkozás szintézise lehet az, ami a Milne-féle Micimackóra (*Winnie the Pooh*), Klee-re és Tandori medvéire bárhogyan is rámutathatna, mely utóbbiak között nem kizárt (ha már a medvékre utaló medvékre gondolunk a gyerekírában), hogy ott van maga a beszélő is.

A szintézis lehetséges formája majd a tájékozódás hiányának kimondásában, az idillikus „erre-valamerre” naiv fordulatában jön létre, sőt a megidézett meseíró és festő hollétének helyzeteire is ilyen kötetlen formában kaphatunk választ. Hogy a Tandorinál itt megfigyelhető lírai rokonság kérdésére visszatérhessünk, e kapcsolat magyarázataként olyan közelítésekkel érdemes bármit is elkezdni, mint ami kezdetben mindent egyfajta naivitásbeli (vagy ha a szöveget vesszük alapul: „szelíd”) hasonlóságként feltételez a Klee-hez köthető kép-szövegélmények és az éppen íródo *vázlatkönyv* között. (A tájolás nehézsége, illetve a cím (*vázlatkönyv*) összetett és eltávolító utalásként is érthető Paul Klee *Pedagógiai vázlatkönyvére* (*Pädagogisches Skizzenbuch*, 1924), mely a vizuális ábrázolás, így többek közt a tér érzékeltetésének kérdését is tárgyalja). Az „erre-valamerre” nyelvi fordulat világképe segíthet tájékozódni a Tandori-féle térben. „Elindulunk most szelíd tájakon” – jelzi az út kezdetét a beszélő. Majd az úti célt illetőleg is nyilatkozik az utolsó tercinában: „Hogy eddig hol voltunk? *Az elején!*/ Most itt bókászunk erre-valamerre./ S a végén hol...? A végén hol! *A végén.*”<sup>20</sup> Az „eddig”, a „most” alulkonkretizált ideje utal egyben arra

<sup>17</sup> *A becsomagolt vízpart*, 66.

<sup>18</sup> Uo. 66-71.

<sup>19</sup> Uo. 70.

<sup>20</sup> Uo. 66.

a folyamatosságra, melyben Tandori medvéi léteznek. Az átfedettség egyrészt a kérdés minden értelem nélküli felkiáltássá alakításában keresendő („A végén hol!”), mely gesztusban az útirány kiválasztásának nyelvi tartományon túli önállósága fejeződik ki. Másrészt pedig az utolsó strófa „végén” határozójában jön létre, ahol már nem kizárólag idő-, hanem helyhatározói szerepben is áll. Ez a grammatikai megoldás már annak tényéből fakadóan sem tanulságoktól mentes, hogy a *Milne-emlékszonettek* első és utolsó verse éppen a tér-idő fogalmak kiiktatására hivatottak a címadás által (*Nyitó* ∞, *Záró* ∞). A végtelenség, melyet a tér és idő folytonosságát célzott felszámolni, több kapcsolódási pontot is nyújt a „címszereplőkhöz”. Egyszersmind a Milne meséjében szereplő „Száz-holdas pagony” idilli terére utal, amely a főhősnek és társainak élőhelyül szolgál. A történet-sorozatban az otthon végességének kérdése nem tételeződik, másrészt éppen a végesség cáfolta, megjeleníthetetlen formájára is célozhat. Ugyanebben a kötetben az *Előszó*-ban is meghatározó erejű a látvány megbízhatóságának kérdése, ám itt az esztétikai tapasztalatot az idő kérdése fölül tárgyalja „Klee-t” szemlélve: „mintha lenne időn kívülije/ (egy fenyőnek? egy botanikus kertnek?) [...] dehát ezt is akarja Klee:/ odatartja a kis Én (e nagy paradoxon) elé/ a folt és vonalmezőt: «Hát hol van itt az én-te-mi-ti-ők?»/ Ugye, nem is veszélyes.”<sup>21</sup> (*A becsomagolt vízpart*, 97-98.) Az *Előszó*-ban, melynek írója nem éppen mellékesen ismerte, fordította a Klee-elméletet<sup>22</sup>, a személyazonosság lírai keresései („én-te-mi-ti-ők”; „örökmedvéim”, „én és te”), az irány feletti kétely („A végén hol!”), a vizuálisan ábrázolt tárgy („fenyő”, „botanikus kert”) időn kívüli megfelelőjének feltételezése szerteágazó lírai beszédmódra enged következtetni, ám különös módon az előbbi három tulajdonság egyazon „megidézés” jegyében történik.

A barátság kötelékében (a „szelíd barátaim” esetében) nem elhanyagolható az a hasonló alkotói lelkesültség, melyet az apa kapcsán Felix Klee életrajzi könyve is tárgyal, és amely az életmű több pontján szolgál példákkal Klee állatmotívumokhoz való vonzalmáról. Szperóhoz és más madarakhoz hasonlóan Klee-nél többek közt a macskák jelennek meg hűséges társként. Továbbá *A régi költőknek és Paul Klee festőnek* című Tandori-költemény tanúsága szerint egy verébraj is: „E madarakban több fantáziát/ találnék, mint ilyenoly emberekben? [...] Találkozunk, barátaim a fűben.”<sup>23</sup> Tandori versének refrénje („találkozunk”), a verébrajok közötti idillikus idő „régies” verselése egyben utalhat arra, hogy a beszélő verses világképében Klee kezdetben (körülbelül 1903-ig) a Sturm und Drang költészethez vonzódott kizárólagosan, vagy éppen bizonyos, Tandori által itt nem beazonosított képeiben rejlő régiességre. (Nem kizárható, hogy a madarakkal Klee *Beim Anblick eines Baumes*<sup>24</sup> című versének madárcáira (*Vöglein*) utal, mely ugyan nem tárgyalható a Klee strukturális vonásokat előtérbe helyező képi-nyelvi gondolkodásának alkotásaival, ám a „rég költészet” játéka, a kert cáfolhatatlan idilli terének jelentőségében fontos). A Klee-t jellemző elementarizmus és absztrakció ellenére ez a fajta klasszikusság gondolata már megfogalmazódott az *Előszó*-ban, az első amolyan balanszos ellensúlyaként a Klee-féle keresésekben, variált tárgyként a költeményekben, melyeket kezdetben egy, Lily Klee-Stumpf által halála után megtalált „Geduchte”<sup>25</sup> címmel ellátott füzetbe írt, és

<sup>21</sup> Uo. 97.

<sup>22</sup> Tandori Dezső elméleti tárgyú fordításai itt: Paul Klee: *A természet tanulmányozásának útjai; Eligazodás a mű terében; A vándorló nézőpont; Statikus és dinamikus egyensúlymozgások; A formaalkotás elsődleges energiái; Az individuális és strukturális tagolás szerves összecsapása; A képalkotó eszközök és téri rendjük.* in: *Baubaus – Válogatás a mozgalm dokumentumaiból.* szerk: Mezei Ottó, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1975.

<sup>23</sup> Uo. 7.

<sup>24</sup> Paul Klee: *Gedichte.* Hrsg. Felix Klee, Zürich-Hamburg, Arche Literatur Verlag AG, 2010, 53. (A továbbiakban: *Gedichte*, stb.)

<sup>25</sup> A „Geduchte” szóalak a *Gedichte* torzított (elírt-félreértett) formájának tekinthető Klee egykori füzetének borítóján. Lehetséges magyar fordításában olyan változatok szerepelhetnének, mint a „Kötelezések”, „Pázmák”, „Pázmázott” (sic!), „Csónakozott”, melyek igazán nem adják vissza Klee által alkotott német nyelvű szó befejezett melléknévi igenévi alakját. (*Die Ducht* [n] – [m] *csónak, kötélsodrat, kötélpázmá*)

melyekből más szövegek mellett a *Gedichte* című kötetet állították össze. A *Bimbo* nevű macska, mely a berni otthonban készült Klee-fotók visszatérő szereplője is, itt a kései *Harpia*, *harpiana* (1938) című töredékben jelenik meg, mely egyszerre kép, kotta magyarázattal. A többféle reprezentációt, illetve a szöveget kizárólag megnevezés céljára használó töredék akár konceptuálisnak is mondható, az egyetlen sorba komponált darab alatt áll. Mit is olvashatunk le a kottáról? „[...] für Tenor und Sopranbimbo (unisono) in Ges/ Andantino”<sup>26</sup> (*Gedichte*, 124.). A dal tehát egy tenorra és kifejezetten Bimbo szopránhangjára lett írva, mely értékelhető bizonyítéka a szóban forgó macska tematizálását illetően, ám annál nagyobb derűtségre ad okot a zenei darab lehetséges megvalósításával kapcsolatban. A *Warum machst du das, Bimbo* (1933) nem éppen beszédes töredéke az állattematikának (*Gedichte*, 118.), ám a macskatárgyban kifejtettebb a *[V]on der Katze ein Stück* (1920 körül) című vers, amely elkönnyelhető egy naiv lírai-természetrajzi leírásként.<sup>27</sup> Am ahogyan a Károlyi Amy által fordított szöveg „nagy állatai” (*Die großen Tiere Trauern am Tisch*, 1914) vagy a *Szamár* (*Esel*, 1920 körül),<sup>28</sup> az előbb említettek is töredékét jelentik annak, amit a *Két hegy van* (*Zwei Berge gibt es*, 1903) kezdetű költemény<sup>29</sup> mond el Klee-féle faunáról (*Gedichte*, 55.). A tér voltaképpen, ahogyan Roman Jakobson erre rávilágított, a *Két hegy van* esetében egy völgy képe, mely két hegyben végződik, és ehhez a három előhelyhez három különböző tudatállapot köthető: állaté, emberé és istené. A völgyet a vágyakozó emberek lakják (akik „tudják, hogy nem tudnak” – „der weiß, daß er nicht weiß”), míg a hegyek egyikén az állatok élnek (amik „nem tudják, hogy nem tudnak” – „die nicht wissen, daß sie nicht wissen”), és a velük szomszédos hegyen az istenek, („akik tudják, hogy tudnak” – „die wissen, daß sie wissen”). Különös, hogy éppen a kétségek közötti ember nem tudása visz törést a képbe, általa képződik meg a völgy, a tudás hiányának tudata hozza létre antropológiai sajátosságában. A kép ezáltal egy egyszerű kozmológiai felosztást eredményez, melyen az állatok a tagadás tagadásának, az emberek az állítás tagadásának, míg az istenek az állítás állításának grammatikai megfelelőiként szerepelnek azon a képen, melyet a vers egy intermediális utalás szintjén létrehoz. A rezervált és leválasztott tudatformák ekképpen a tér által meghatározott keretek között léteznek.

## II. Kép-barátok, kép-egzisztenciák

Mint látszik, nem pusztán a megszólalás naivitásában, hanem az intermediális absztrakció gesztusaiban is fellelhető valamilyen szintű rokonság Klee és Tandori találkozásakor. A továbbiakban az a nehézség adódik, hogy nyelv és kép kapcsolatára külön meghatározást, beszédes metaforát alkossunk, mely valamiképpen jelölni hivatott a rokonságot, egyben kifejezi annak fokát, ismétlésével pedig megkönnyítheti a további elemzés menetét. Mennyire hasznos lenne egy *szó*, mely ebben a Tandori-Klee közötti kísérleti vonatkozásban következetes lehetne! Azonban naivítás volna azt feltételezni, hogy ez létezik, hiszen megalkotva nem tenne mást, mint a két reprezentációs szint között visszahelyezné a kifejezés eszközrendszerét a nyelv-kép-transzfer sorrendjéből a nyelvbe. Másrészt pedig éppen hogy megtörne valamit annak a kísérletnek a „naivitásából”, ami ezidáig megközelítőleg elemezve volt.

Emellett a kapcsolat abban az átlépésben, melyet nyelv és kép tartománya között végez a költészet, esetenként változó irányú, dinamikáját, megjelenési formáit tekintve is egy folyamat sokféle kísérletében írható le. Magát Klee-t is foglalkoztatta a kettősség, eleinte mint az intuíció

<sup>26</sup> Uo. 124.

<sup>27</sup> Uo. 7.

<sup>28</sup> Uo. 55.

<sup>29</sup> „Zwei Berge gibt es, / auf denen es hell ist und klar, // den Berg der Tiere und / den Berg der Götter. // Dazwischen aber liegt / das dämmerige Tal der Menschen. // Wenn einer einmal ober sieht, / erfährt ihn ahnend / eine unstillbare Sehnsucht, / ihn, der weiß, daß er nicht weiß / nach ihnen, die nicht wissen, daß sie nicht wissen, / und nach ihnen, die wissen, daß sie wissen.” in. *Gedichte*, 118.

megnyilvánulása, vagy mint az alkotói folyamat próbatételeinek primer tárgya a festészetben, később pedig újragondolandó ábrázolási kérdésként, a vizualitás egy új leírórendszereként. A kezdeti szakaszban éppen a kép az, amelyben magyarázatot látott a tudati folyamatok mibenlétére. K. Porter Aichele a tájkép (*landscape* – Klee-nél: *Landschaft*) műfajának preferenciájával magyarázza<sup>30</sup> a korai korszak intermediális problémáit. Meglátása szerint a táj voltaképpen absztrahálódott idővel, megjelentek rajta a vizualitás primer kódjai mellett a nyelvi jelölés nyomai. Ezt az érdeklődést lehet – ahogyan Aichele is fontolóra veszi ennek lehetőségét – életrajzi okokra visszavezetni: a I. világháborús táj változása újfajta, zsúfolt dinamikát hozott az addig békés egyensúlyokban, kompozíciókban gondolkodó Klee számára. Ám ezen életszakasz rezdüléseit maradéktalanul regisztrálni, majd ennek következményeit kinyerni a képi anyag ekkorra datált részéből elsősorban azért problematikus, mert igazolhatatlan. Másrésztől érdekesebb itt, ha már a kapcsolatok közelítő értékű pontjait vettük sorra, az elementáris jellemzők részére koncentrálni. Ahogyan Tandori verse idegenkedik a névsorolástól, úgy itt a címek látszanak elhagyhatónak a Klee-életmű megidézhető részéből, hiszen jelentőségüket mindig a következő fordulópont adja. A szóban forgó váltás kétféleképpen is leírható: egyrészt a nyelvi elemek megjelenésétől értett időszak (1914) kísérleteitől a '20-as évek írásképeiig (*Schriftbilder*) terjedő paradigmaváltásban, vagy éppen abban a kényszerben, amely a Bauhausban töltött évek elméleti munkáját illeti.

A *Schriftbilder*-ciklus voltaképpen egyesíti azt, ami a nyelv-kép viszonylatában a hangulat-kép folyamatát hivatott reprezentálni az önéletírásban. A versek betűnkénti, színkálákra történő felhelyezésének gesztusa itt már vélhetően nem a nyelvi elem képen betöltött elidegenítő szerepére utal. Inkább egy koherencia jegyében tekint az ABC elemeire, melyek hangértékükben, sorrendi kapcsolódásukban, értelmükben a színharmóniák párhuzamos magyarázórendszerét adhatják. Tandori hasonló ívű pályákat látszik leírni *A becsomagolt vízpart* című kötet darabjaiban. Megjelenik nála a teoretikus Klee-re történő utalás összefoglaló érvényű szövegjátéka az *Előszó*ban, és az az integratív eljárás, mellyel a Klee-féle nyelv-kép-transzfer áthidaló jellegére utal, létrehozva ezzel egy időben a változó szemantikájú „Klee” jelölőt. Hogy ki is (mi is) ez a „Klee”, általában koncepciók sorának levezetéseiből adódik, esetenként, ám mindenképp nagyobb („-szoros”, „-szeres”) mennyiségben. Hívhatnánk ezeket Klee-koncepcióknak is, Klee képre történő helyezését pedig a megörökölt ábrázolási módok konceptualista formájának. A *Kis múzeum – In memoriam Paul Klee* verskép-ciklus tulajdonképpen ezt az utóbbi, gyakorlati absztrakciót példázza, kiegészítve az alkotó lírai recepciójának összegző „előszavát”.

Azonban meglátszik a Klee-Tandori-analógiáknak az az olvasata is, amely a magánbeszéd, a Klee-féle zsebfüzetbe vázlatolt (skiccelt) líra naiv beszélőjét hivatott egy lehatárolt, a *Két hegy van* című vers gyerekrajzára emlékeztető térbe helyezi. A nyelv lényegét tekintve saját tartománya, Pagony-szerű birtoka Tandorinál abból a folyton visszatérő irodalmi viszonyrendszerből is levezethető, melyet jobb híján az alkotókhoz történő privát-egzisztenciális kötődésnek nevezhetünk, mely mind az értelmezői viszonyt tartalmazó lírában, mind pedig az esszéikben megjelenik. Mit jelent ez? Egy-egy életműhöz vagy korszakhoz, képhez vagy szöveghez való kötődés rétegzett jellegéről beszélnek többek közt *A zsalu sarokvasa*,<sup>31</sup> *Az erősebb lét közelében*<sup>32</sup> című esszégyűjtemények, melyek bár első sorban a nyugat-európai illetve a magyar klasszikus modernség (*Nyugat*) kánonjából válogató, az irodalomtörténeti utalásrendszeren mégis kívül íródó, sajátos olvasónaplók tulajdonságával is bírnak. Említhetjük még – hogy ne távolodjunk el nagyon Klee jelentőségétől – *A becsomagolt part* című verses kötet darabjait, melyek a Monet,

<sup>30</sup> K. Porter Aichele: *The Poetic-Personal Idea of Landscape*, in: *Paul Klee, Poet/Painter. (Studies in German Literature Linguistics and Culture)*, New York, Camden House, 2006, 93-121.

<sup>31</sup> Tandori Dezső: *A zsalu sarokvasa*, Budapest, Magvető Kiadó, 1979.

<sup>32</sup> Tandori Dezső: *Az erősebb lét közelében*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1981.

Renoir, Braque, Kondor és mások képélményeihez köthető magán-tapasztalatok lenyomatai, vagy egyik mottómat, a *Paul Klee-háztartásbeli* című költemény más sorait is: „utólag Paul is megkapta a svájci állampolgárságot [...] Salátáért, krumpliért járok, igyekszem elviselhetővé tenni a 66 év alatt agyon unt utakat”.<sup>33</sup> A Klee és budapesti beszélőnk tematikus szomszédsága egyszerre elidegenítő és (bár csak sajátosan a Tandori-líra értelemben, de mindenképp) magyarázat értékű. Továbbá, hogy tendencia jobban kifejezhető legyen, Klee nincs egyedül a sorok között. Megidéződnek ugyanis az irodalmi-művészeti múlt más figurái egy lehetséges „Budapest” terében a beszélő életkörülményeinek vonatkozásában. Szentkuthy, Csehov, Szép Ernő vagy Füst Milán és Klee sorsképe egybeolvásódik a hétköznapi gondok, a „fordítói munkanélküliség” elégiájával. A névsor (mely ezúttal nem a szatirikus értelemben „büszke időkből” származik), illetve az „unos-untalan utak” térbeli mozgása éppen arra a személyi többes számra, illetve kirándulásra olvasható rá, ami a *Klee-Milne vázlatkönyvbe* című szövegben már tárgyalva volt. A „szelíd barátain” nevű társaságba tartozó Klee, immáron egy más élethelyzetre, más lírai beszélő hangjára transzponált személy egyik nyelvi leleménye. Az irodalmi értelemben vett kollégák-barátok jelenléte voltaképpen azok állandó megidézhetőségének lehetőségét vetik fel, az irodalmi univerzumból válogatott névsor szerepeltetése pedig példaértékűnek, esetlegesnek mondható, éppen olyan ingadozás jegyében, mint amilyen a *Vázlatkönyv* szereplőinek beazonosításakor felismerhető volt. Érdekes továbbá, a szöveg „háztartásbelije” milyen azonosítási lehetőségekkel kecsegtet. A realista létállapot (háztartásbeliség) bizonyos feszültséget is kelthet a Klee és az őt követő névsor tükrében, mivel elvégzi a az implikált, ám saját egzisztenciával kapcsolatot létesítő kontextusok lefokozását. A kollegialitás ezen értelmezése feloldja a nagy neveket és a korábban naivan megszólított „szelíd barátokat” a hétköznapi járólekos jelenségei között, a háztartásbeliség általános egzisztenciájában. A „salátáért, krumpliért járok” helyzetlírai fordulata és a korábbi felsorolás-szatíra „itt-ott” vacsorameghívásai, Klee-t, bár hivatkozhatóként tétélezi, mégis elmeríti „a fordítói munkanélküliség” saját egzisztenciájában. Ez utóbbi fogalmat (az „egzisztenciát”) élettrajzi értelemben olvashatóvá teszi, hogy a Tandori által fordított Klee-élettrajz tanúsága szerint Klee éppen a konyhában dolgozott, ahol majd délben minden munkaeszközt félretett az asztalról, hogy családjának, Felixnek és Lily-nek ebédet készítsen.<sup>34</sup> Fordítható ez ugyanakkor egy konkrét élettrajzi esemény jelentőségének esetére is, melyet Tandori úgy idéz meg, hogy „utólag Paul is megkapta a svájci állampolgárságot”. A beazonosítás (berniség, budapestiség) utólagosságban ott munkál az az élet kínálta ellentmondás, hogy bár Paul Klee Németországból történő visszaköltözését követően (1933-1940) haláláig Bernben élt, nem volt svájci állampolgár.

A reális tér cáfolata, mely a Paul Klee háztartásbeliben a hivatkozások által is tétéleződik, létrehozza egyben a térnek azt a vágyott-megélt formáját, amely a magán-kánonok, saját képértelmezések alternatíváiként értendők. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy egy saját irodalmi, művészeti „hatástörténet” megírása itt alanyi tétekekkel bír, a megírt-megrajzolt „Klee”-k esetében pedig az ezekhez köthető terekbe vezeti a nézőt, olvasót. Tandorinál a régi könyvek felcsapása (gondoljunk a már ismert, kánonban lévő nyugatosok újraolvasására (Karinthy), ugyanott az „újra” felfedezett Szép Ernőre vagy a Kafka-fordítás privát tapasztalatára *A szalmakörvasában*), valamint arra az eseményre, mikor a gurulós székekkel való szánkázás közben a beszélőnek egy bizonyos modern művészeti katalógus a kezébe akad, mind alanyi átfedettségek, egyszersmind az irodalommal, művészettel történő szembesülést narratív formába helyezik. Az irodalmi tapasztalat eszerint történet, de mindenképpen folyamat, melyet a felejtés előzményével és az újbóli rátalálás fordulatával mond el. A *konceptualizmus* hatásának, élményének mibenléte is

<sup>33</sup> Tandori Dezső: *Paul Klee-háztartásbeli*, [http://www.ketezer.hu/menu4/2004\\_04/tandori.html](http://www.ketezer.hu/menu4/2004_04/tandori.html), in. 2000, 2004/4, elérés: 2012.11.22. 16:00

<sup>34</sup> Felix Klee: *Paul Klee (élete és munkássága a hátrahagyott feljegyzések és kiadatlan levelek alapján)*, ford. Tandori Dezső. Budapest, Corvina Kiadó, 1975, 27-86.

eszerint fogalmazódik meg: „Duchamp után? Inkább: Duchamp in progress!”.<sup>35</sup> Másrészt a privát hatástörténetek, úgy látszik, nem is annyira a folyamat, mint inkább a beszédhelyzet jelentőségét hangsúlyoznák, felhívják a figyelmet az olvasás/nézés utólagosságára, melyben elengedhetetlen az ismétlés vagy az ismeret birtoklásának ideiglenessége. Ide kapcsolható az előszó beszédhelyzetének másik értelmezése: ami olvasható/látható, legyen szó a Klee-világról vagy magáról a Tandori-versről, még csak most következik. A *Kis múzeum – In memoriam Paul Klee*<sup>36</sup> fiktív kiállítási tér, melyben a személynek történő dedikálás korlátozza a jelentésképzést, melyet az itt található intermediális kaland kínál. Egyszersmind kettejüké, Klee-é és Tandorié a jelentések tere, egyszerre emlékhely és egy jelen idejű esemény installációja. Az előszóban lefektetett számosság alapelve a *Négy téli évszak Paul Klee-nek* című rajzon a virág szirmaira írt hangátvetések játéka: „tél, élt, lét, tlé”. A variációk között érdekes akusztikai játéknak minősül az utolsó, amennyiben a magyarban német nyelvből eredő „klé” (*lóhere*) szavát egy, a kiállítás környezetébe helyezett, alkalmilag torzított formájaként értjük. Ám fontosabbnak látszanak itt azok a kísérleti töredékek, melyek a Klee-féle *Gedichte* kötetben találhatóak. A *Herr Abel und Verwandte* (*Ábel úr és rokonai*, 1933)<sup>37</sup> voltaképpen az alfabetikus rend naiv névalkotó játékát választja: „A-bel, B-bel, C-bel, D-bel [...] Ypsilon-bel.” Hasonló ehhez az *Elastische Variation* (*Elastikus variációk*, 1933)<sup>38</sup> címet viselő (nehezen fordítható) szókombinációk strukturális összhangja: „Kurze Kette/ Kutte Kerze/ Kerze Kutte/ Kertte Kutze/ Kutze Kerte”. A *Homérosz is alszik néha* (ahogyan az utolsó, verslábakkal barázdált *Versreszelő* (*bús*) című konyhai eszköz képe is) a disztichon időmértékének torzított sorát adva egyrészt az antik verselés formanyelvi paródiája az alvás képzelt ritmusképében, másrészt Klee-nek, a *ritmikus* (*rythmisch*) fogalmára, a *mozgás* (*Bewegung*) eseményére tett javaslatainak travesztíája is. A ritmus (hasonlóképpen a *Vázlatkönyv* többirányú jelentésképzéséhez) felfejthető úgy is, mint amit a Tandori-rajz saját eszközeivel elmondani képes Klee-ről, illetve ami lényegében (sic!) megjeleníthető a képelméletekből. A *Pedagógiai vázlatkönyv* a következőféleképpen tárgyalja a műalkotás dinamikus tulajdonságait:

„A mozgás minden lét alapja. – Ha egy pontból mozgás és vonal lesz, úgy az időbe telik. – A kép fokról fokra épül, ugyanúgy, mint a ház. Tere: idő, jellege: mozgás. – A világmindenségnek is mozgás az alapja. [...] Az írás genezise a mozgás kiváló hasonlata. A műalkotás is első sorban genezis, sohasem élhető meg produktumként. – A néző a legelésző állathoz hasonló tekintete számára a műalkotáson belül utak vezetnek. – A szem a műnek ezeket a számára megszabott útjait járja be. – A képzőművészeti alkotás mozgásból keletkezett, maga is rögzített mozgás és mozgásba vétetik.”<sup>39</sup>

Tandori *Kis múzeum*ában járva, egyik „Klee”-megfeleltetéstől a másikig, a mozgás voltaképpen egyszerre ennek a „megszabott időnek” számít, ami a rajz létrehozásának, a „kis múzeum” felépítésének folyamata volt, és ami az olvasás-nézés pillanatában épül fel. A képpel szemben támasztott nyelvi előfeltételek azok, melyekben összeér a két alkotói nézőpont, melyek lehetővé teszik, hogy egy képen szerepeljenek. Így lesznek *ketten a képen*. A kép pedig ezáltal lesz közös. Ami a „nyelvet” illeti, voltaképpen a hasonló elven elinduló intermediális transzferek pályáját írhatnánk le a közös (Klee által kiépített, Tandori által megidézett) módszer jegyében.

<sup>35</sup> Tandori Dezső: *Mindenki palackzáró szigete – Duchamp Duchamp után I.*

<sup>36</sup> *A becsomagolt vízpart*, 34-44.

<sup>37</sup> *Gedichte*, 120.

<sup>38</sup> Uo. 118.

<sup>39</sup> A *Pedagógiai vázlatkönyv* fordítása innen: Werner Haftmann: *Paul Klee – A képi gondolkodás útjai*, ford. Forgács Éva, Budapest, Corvina Kiadó, 1988, 74.

Az intemediális nyelv egyrésztől példázatos, egyszerű nyelvi tárgyak nyelvi fejleményeit jelenti, olyanokat, mint a *Klee-Milne-vázlatkönyv*be című költemény „erre-valamerre” mozgása, illetve az „unos-untalan” utak által felrajzolt teret a *Paul Klee háztartásbeliben*. Mindkét esetben elmondható, hogy a példázatosság (vagy inkább *példaértékűség*, hogy azonos alakú prózai műfaj jelölését ne érintsük) annak folyományaként jön létre, ami a *Pedagógiai vázlatkönyv* tér-idő-összemosódásában vagy ezek azonosításában keresendő. A bármiféle lírai megszólalás hangja Klee (és „Klee”) esetében valaminek egy nyelvi megfelelője. Ahogyan a tájképfestészet a korai Klee-nél magyarázat értékű volt a *belsővel* (*Innere*) kapcsolatosan, úgy a későbbiekben fordult a nyelvi előfeltételek irányába abban az életrajzilag ismert, szükség hozta helyzetben, melybe egy Bauhausban oktató egyetemi tanárként került. A példaértékűség a *Két hegy van* kozmoszának és a *Tandori-vázlatkönyv* pagonyának esetében voltaképpen egy fabuláris szintjének látszik a későbbi Klee-líra (Klee-elmélet) összefüggéseinek. Fogalmazhatnánk úgy is, hogy mindez végtelenszeres, ez az „erre-valamerre”-pálya nyelv és kép között, majd vissza. Az intermedialitás kérdésében másrésztől úgy tűnik, hogy az absztrakcióból kell visszavezetni a beszélőt a megértés felé. A ritmikusság (hogy egy jellegzetesen absztrakt kategóriát vegyünk Klee-től) K. Porter Aichele szerint gyakran azon verbális és vizuális költészetnek denomiátora, melyet Klee életének utolsó évtizedében hozott létre, és melyek a '30-as években folytatódtak korábbi költészeti, töredékes tapasztalatként egy zsebfüzetbe lejegyzett alkotások formájában.<sup>40</sup> Az *AIOEK*, az *Alphabet I.* (1938) nevű alkotások vagy az *AKUAKEN* (1933) című költemény<sup>41</sup> ezt látszik példázni, a képzőművészet és az irodalom médiumán keresztül. A fonikus jelölésig csupaszított közlés megjelenik a *Kis múzeum*ban Tandorinál is, *A jelek szerint* (*Haszonelemmel*) címmel.<sup>42</sup> A kizárólag mellékjeleket választó „beszélő” voltaképpen a Klee-nél megfigyelhető, valószínűleg nála is Schwitterstől, Balltól örökölt dadaista szellem sajátos továbbépítését cselekszi. Ám a Klee-nél rendszerezett hangok (és itt visszautalok a *Schriftbilder*-korszak szisztematikus hang(betű)-szín megfeleltetési szándékaira) korántsem a véletlenszerű megoldás elvének bizonyítékai, ezért Ball (és következhetne itt hosszabb egy névsor is) hatása ebben az írásban kevésbé figyelemre méltó. Ez a kizárás már csak azért is látszik indokoltnak, mert a dadának kizárólagos reprezentációs eszközrendszerei nemigen voltak, míg Klee korszakokat szentelt a formanyelv egyazon hordozón történő fejlesztésére. Másrészt a közös képek Klee-ről és Tandoriról inkább arra engednek következtetni, hogy az utóbbi alkotó némileg igazodni látszik ahhoz, amit a megidézendő közeg megkíván. Bár a szóban forgó darabot nem dedikálta Klee-nek, *A jól villanyozott írógép*<sup>43</sup> analógiának látszik ismét a képelméletekre. A darab Johann Sebastian Bach *A jól hangolt zongora* (*Wohltemperiertes Klavier*, 1722-1744) című szerzeményének átültetése az írói munka tárgyi eszköztárába, zongorából írógépet készítve. Maga Klee (aki a régizenéhez való kötődését már korán kamarazenei tevékenységgel bizonyította) elméleti munkái között a *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* kiadásának lapjai között egy kihajtható Bach-kottát közöl, amely a *G-dúr hegedűszonáta* első sorát tartalmazza, és melyhez ütemenkénti bontásban képi intonációs utasítások állnak. Az intermedialitás ezen egyező távolságokba történő utalási pálya Tandori írógépének parodisztikusan leütött betűi, illetve Paul Klee dinamikus tusgörbéi nem kizárhatóan véletlen találkozást eredményeztek éppen Bach kapcsán, hiszen a „régizene” kulcsfigurája a rögzítés, az összhangzattani rendszerezés zenetörténeti fordulataként gyakori hivatkozási pontnak számít.

A leírtak után nehéz hát zárszavazni, hiszen a főként konkrét utalásokkal jelzett írásokban megjelenő nyelv-kép-transzferek, „Klee”-tapasztalatok olyan helyekre visznek, melyek olykor

<sup>40</sup> K. Porter Aichele: *Paul Klee, Poet/Painter. (Studies in German Literature Linguistics and Culture)*, New York, Camden House, 2006, 155.

<sup>41</sup> *Gedichte*, 122.

<sup>42</sup> *A becsomagolt vízpart*, 37.

<sup>43</sup> Uo. 107.



szó szerint utalnak a reprezentációs lehetőségek számbavételének utalásrendszerére (*Előszó*). A „közös kép” voltaképpen az 52-ig számolni képtelen medvék naív távlataiban, Klee kozmoszában, állataiban és mindabban a kísérletben rajzolható fel, mellyel kapcsolatban ezek a tárgyak példaértékűnek látszanak. A formanyelvi kérdések közé tehát nem kizárólag a pont, a vonal vagy az egyensúly problémája tartozik, hanem az az eszközrendszer, amiben a vonal (ahogyan az a *Két begy* vonala és hozzájuk kapcsolható grammatikai adottságok esetében látható volt) esetenként elmondani. Az *Anorex konceptualizmus – Duchamp Duchamp után II.* című esszé képkísérletei között egy gyerek alakja tűnik fel *Gyermek Idő (Klee-i még)* címmel. A főként a konceptualista, poszt-duchamp-i tapasztalat játékterében író-rajzó Tandori viszonylag hajlékony témának tételezi a gyermeki nézőponttal azonosított Klee-témát, és ha már szó esett a képen szereplés egzisztenciális oldaláról, olvasandó itt a szóban forgó szöveg nyitómondata is:

„Bocsánat, anorex. Mint „anorexisztenciális”. De ezzel igazoltuk múltkori megkockáztatásunkat: képzőbe ne túl sok gondolatot, inkább csak gondolatképzőt. (Ott úgyis szabad a tér.) A gondolatképződés („abszolutista konceptum”) szabad tere azonos a matériaelfogyás, elhagyás tendenciájával, az étkezésre vonatkoztatva anorexiának nevezett izével. Magam, mint fentebb az imént, anorexisztencializmusról is beszélek, sőt. Valamint ennek alapvető konstituálója a „csak sok kapcsolatot ne!” landartos tértisztázó tendenciája. (Senki ne legyen a köbben, a placcon.)”<sup>44</sup>

Bár a szöveg elsősorban a Duchamp-féle jelentésellenes koncepció vagy inkább a jelentésadás kötetlenségének folytonos fenntartásának lírai-esszéisztikus gyakorlata, amennyiben a Klee-gyerek a geometrikus formák mellett feltűnő emberalakok (egzisztenciák) szomszédságába került, bizonyos feltételekkel igaznak látszanak rá is az idézetben leírtak. A duchamp-i (és az irónia szintjén *land artos*) szellemben követelt csökkentés, visszafogyasztás, redukció a Klee-re utaló rajznál a „minden egzisztencia” alkalmi visszamarasztalását, infantilizálódását követeli olyan más létvázlatok társaságában, mint amilyenek a camus-i „Szisüfosz” alakja köré kidolgozott újraélés, újrakezdés (Tandori esetében *újrarajzolás*) tapasztalatának lenyomatai. A homokóraformából átdolgozott gyermek (kinek testében már leperegtek a homokszemek) több téren építhet rokonságot a Klee-alakokkal. Egyrészt valamiféle hasonlóság jegyében alkothatta, egy, a Klee-alakokat (a vadászó Szindbádöt, a tudóst, az önarcképeket) megsokszorozó gesztusként, másrészt pedig annak másolataként, amit Klee esetében a gyermeki tekintetben vél Tandori felfedezni. A probléma filológiai kidolgozása, hogy e „gyermek” milyen utakon jutott el Klee esetében egy következetes beszédforma képi kidolgozottságáig, tartva magát ahhoz a nyelvi eszköztárhoz, mely kezdetben is rendelkezésére állt, illetve a szövegtöredékek iránti elkötelezettségig, és hogy miként került Tandori Dezső változó szerepfelosztású „Százegy-holdas Pagonyába”, *Kis múzeumába* egy másik írás tárgyát fogja képezni. Addig is a svájci festő itt, Tandori helyein „Klee” marad, egy áthelyezett jelölt „erre—valamerre” játékterében, ahol (Tandori szavaival élve) egyelőre „abba hagyhatjuk, ennyi erővel. Minden csak idézőjel.”<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Tandori Dezső: *Anorex konceptualizmus – Duchamp Duchamp után II.* in. *Balkon*, 2005/1, [http://www.balkon.hu/balkon05\\_01/02tandori.html](http://www.balkon.hu/balkon05_01/02tandori.html), elérés: 2012. 12.15. 20:40

<sup>45</sup> *A becsomagolt vízpart*, 97.

## BIBLIOGRÁFIA

- Aichele**, K. Porter: *Paul Klee, Poet/Painter. (Studies in German Literature Linguistics and Culture)*, New York, Camden House. 2006.
- Haftmann**, Werner: *Paul Klee – A képi gondolkodás útjai*, ford. Forgács Éva. Budapest, Corvina Kiadó, 1988.
- Károlyi** Amy: *Vonzások és viszonzások – Versfordítások*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975.
- Klee**, Felix: *Paul Klee*, ford. Tandori Dezső, Budapest, Corvina Könyvkiadó, 1975.
- Klee**, Paul: *Gedichte*. Hrsg. Felix Klee. Zürich-Hamburg, Arche Literatur Verlag AG, 2010.
- Tandori** Dezső: *A becsomagolt vízpart*, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1987.
- Tandori** Dezső: *Anorex konceptualizmus – Duchamp Duchamp után II.*, in. *Balkon*, 2005/1, [http://www.balkon.hu/balkon05\\_01/02tandori.html](http://www.balkon.hu/balkon05_01/02tandori.html), elérés: 2012. 12.15. 20:40
- Tandori** Dezső: *A zsáku sarokvasa*, Budapest, Magvető Kiadó, 1979.
- Tandori** Dezső: *Az erősebb lét közelében*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó. 1981.
- Tandori** Dezső: *Medveálmom madárszárnyon*, Illusztrátor: Agócs Írisz, Budapest, Pozsonyi Pagony Kiadó, 2012.
- Tandori** Dezső: *Medvék minden mennyiségben*, Illusztrátor: Agócs Írisz. Budapest, Pozsonyi Pagony Kiadó, 2010.
- Tandori** Dezső: *Mindenki palackzáró sziget – Duchamp Duchamp után I. (Talán „I.”)*, in. *Balkon*, 2005/1, [http://www.balkon.hu/balkon05\\_01/01tandori.html](http://www.balkon.hu/balkon05_01/01tandori.html), elérés: 2011.04.25. 15:21
- Tandori** Dezső: *Paul Klee-báztartásbeli*, [http://www.ketezer.hu/menu4/2004\\_04/tandori.html](http://www.ketezer.hu/menu4/2004_04/tandori.html), in. 2000, 2004/4, elérés: 2012.11.22. 16:00
- Tóth** Ákos: *Telhetetlen évszázakok. (Utószó)*. in. Tandori Dezső: *Medveálmom madárszárnyon*, Illusztrációk: Agócs Írisz, Budapest, Pozsonyi Pagony Kiadó, 2012, 80-83.
- Tóth** Ákos: „Szép Ernő voltunk” – *Az irodalmi kollegialitás természetrajzához – Szép Ernő és Tandori Dezső*. In: *Szövegek között XVI*. Szerk: Kovács Flóra, Lengyel Zoltán. Szeged, 2011. 41-77.

MIKES KELEMEN FORDÍTÓI GYAKORLATA A *MULATSÁGOS*  
*NAPOKBAN*<sup>1</sup>

Dolgozatom kiindulópontja az a feltevés, mely szerint nagyobb fontosságot kell tulajdonítani annak, hogy a *Mulatságos napok* kézírata nem végleges szerzői tisztázat. Nemcsak textológiai vonatkozásokból következtethetünk ugyanis e mű félkész voltára, hanem a szövegből mint elvont irodalmi entitásból, melyben a kidolgozott részek mellett a figyelmes olvasó a francia eredetivel való összehasonlítás során elvarratlan szálakra talál, de erre engednek következtetni a gondos fordítóként, alapos stilisztaként ismert Mikesre egyébként nem jellemző zavaró ismétlődések, vázlatos leírások és a sematikusnak tűnő szóhasználat is.<sup>2</sup>

Hopp Lajos a kritikai kiadásban Mikes *Epistolák* című fordításával kapcsolatban állapítja meg: „A kéziratban előforduló nagy számú törlés-javítás, íráshiba arra enged következtetni, hogy az *Epistolák* kézírata a fordítás fogalmazványa alapján készült, annak első formába öntött változata lehet. Külalak szemszögéből hasonlít a *Leveleskönyv* kéziratához. Külalak szempontjából ide sorolható a *Catechismus* első (1744) kézírata, s valamivel tisztább változatban a *Mulatságos napok* és *Az Izráeliták szokásáról* s *A Keresztények szokásáról* c. munka kézírata. Vannak azonban az író hagyatékában olyan kéziratok is, amelyek végleges szerzői tisztáznak tekinthetők. Ezekben jóval kevesebb a törlés-javítás és az íráshiba (...). Ilyen tisztázat a *Kalauz* (1751) és a *Catechismus* második átdolgozása, valamint az 1960-ban előkerült

<sup>1</sup> A dolgozat megírásához szükséges anyagi támogatást a Humán erőforrás-fejlesztési Operatív Program 2007–2013 és az Európai Szociális Alap biztosította a POSDRU/107/1.5/S/77946 projekt „Doktori tanulmányok: a kutatói életpályája sikere” keretéből.

<sup>2</sup> Köztudott, hogy a *Törökországi levelek*ben a nyelv mesterének bizonyul Mikes, „a változatos szóhasználatra való igyekezetnek meglepően sok nyoma van Mikes leveleskönyvének kéziratában.” – Állítja többek között a Mikes javítástípusait tüzetesen vizsgáló Hopp Lajos. (Hopp Lajos: *Mikes és világa*, Buk., Kriterion, 1973, 303. old.) Fordításaiban is van példa arra, hogy igyekszik kerülni a szókinszbeli egyhangúságot: Hopp Lajos a kritikai kiadás munkálatai során írt tanulmányaiban már rámutatott erre (lásd még Hopp Lajos: *A fordító Mikes Kelemen*, szerk. Tüskés Gábor, Bp., Universitas, Historia Litteraria 12., 2002 (posztumusz kiadás). Szathmári István pedig legújabb e tárgyban írott tanulmányában *Az Ifjak Kalauza* első két változatán 1751-ben végzett javításait vizsgálja és részletekbe menően bizonyítja, hogy Mikes nemcsak „az alakuló, illetve későbbi norma irányában változtatott” a harmadik változatban, hanem stilisztaként is igényes munkát végez: többek között szókinsz szinten is javít, igazít, szebbé tesz: „...de egy *rut idő* hogy azt leveri, gyümölcstelen marad (433): <...egy *bó harmat* azokat gyümölcsteleneké teszi...> (72),” hogy ezúttal csak egy példát említsünk. (Szathmári István: „Mit mutatnak Mikesnek Az Ifjak Kalauza 1724/1744-es fordításán 1751-ben elvégzett javításai”, in *Író a száműzetésben: Mikes Kelemen*, szerk. Tüskés Gábor, szerk. munkatársai Csörsz Rumen István, Hegedüs Béla, Lengyel Réka, Bp., Universitas, Historia Litteraria, 28., 2012, 107. old. A kettőspont előtti rész az 1724/1744-es változathoz való, a kettőspont utáni az 1751-es javítás. A 433. és 72. oldalszámok a lelőhelyet jelölik: Mikes Kelemen: *Az Ifjak Kalauza*, s.a.r. Hopp Lajos, Bp., Akadémiai, Mikes Kelemen Összes Művei, 4., 1974. Nehéz elképzelni tehát, hogy Mikes jószívvel változtatlanul szándékozott hagyni a *Mulatságos napok* szövegében például a következő részt: „...Elvir házába menvén, hogy felöltöztessék, nagyot *sikota*, hogy nem talál. És a többi észrevén a lepedőt az ablakba kötve, még inkább kezdének *sikotani*. Dom Pedre meghallván az ő *sikotásokat*, hozzájok mene...” (Mikes Kelemen: *Mulatságos napok*, kiad., utószó Hopp Lajos, Bp., Szépirodalmi, Olcsó Könyvtár, 1980, 144. old. A továbbiakban: MN. Kiemelés tőlem.) Mindezt annak tudatában hangsúlyozzuk, hogy Mikes tudatos, önálló véleménnyel van stílusról, fordításról egyaránt. (Lásd *A Keresztnek királyi útja* című fordításának bevezetőjét.) Összességében túl egyszerű, alig díszített, vázszerű a *Mulatságos napok* szövege. Nagyrészt mintha kitöltésre várna. Mindezt csupán röviden bocsátjuk előre, hogy a választott kiindulópontot indokoljuk, de a fordítás szókészletéről külön tanulmányban szólunk részletesen.

*A keresztnek királyi utja* (1747) c. kötet autográf kézírata.”<sup>3</sup> A lényeg számunkra ezúttal az, hogy a *Mulatságos napokat* szintén nem végleges tisztázatnak tekinti<sup>4</sup> a kritikai kiadás készítője, hisz minket közelebből Mikesnek ez a fordítása érdekel. Feladatunknak tartjuk meghatározni a *Mulatságos napok* szövegének állapotát az eredeti változattal való összevetés révén, és elhelyezni a szöveget az esetleges korábbi és későbbi variánsok sorában. E feltevésünk azt is jelenti, hogy a *Mulatságos napok* szövegétől nem biztos, hogy elvárható mindaz, ami általában a kész szövegektől igen (és itt nem esztétikai különbségekre gondolunk, hiszen a korabeli széppróza befogadását nem feltétlenül ilyen elvárások irányították): lehetséges, hogy kritikai észrevételeinket is ehhez a tényhez kell igazítanunk. Ekkor felülírhatók lesznek a fordítással kapcsolatos olyan elmarasztaló megállapítások, mint például a Beöthy Zsolté vagy a Király Györgyé.<sup>5</sup>

### ***A Mikes fordítói gyakorlatát vizsgáló munkák áttekintése***

Mikes fordítói gyakorlatának olyan jól meghatározható, jellegzetes vonásai vannak, mint a rövidítés (szókapcsolatok, mondatok és hosszabb vagy rövidebb szövegrészek szintjén), a sokszor bravúros összevonás, az összetett mondatok tagjainak sokszor felcserélve való átültetése, az antoním fordítás,<sup>6</sup> a jelzők számának csökkentése, valamint az egyszerűsítés a földrajzi tájak jelölése, a személynevek és általában a tulajdonnevek szempontjából.

Általában a rövidítés, az egyszerűsítés és a jó szerkesztői érzékkel történt összevonás az, amit ezidáig méltattak Mikes fordítói gyakorlatában. A továbbiakban áttekintjük a Mikes-fordításokról és Mikes fordítói eljárásáról alkotott eddigi véleményeket<sup>7</sup> a teljesség igénye nélkül idézve a *Mulatságos napokról* született megállapításokat.

Legelőször Pulszky Ferenc adott hírt a fordításkéziratokról 1874-ben a Fővárosi Lapokban. A *Mulatságos napokat* így értékelte: „Rajtuk van Mikes kedélyes írásmódjának zománca; de természetesen, hogy ezeket sem George Sand, sem Miss Braddon mértékével nem mérhetjük. Az egyszerű elbeszélések olyanok, mint aminőkben nagyanyáink gyönyörködtek; irányukra nézve azonban fölülműlják a mostani kor nem egy mesterkelt és sokszor a nyelv természetével ellenkező fordítását.”<sup>8</sup>

„A keret, melyet Mikes novelláihoz alkalmaz, átdolgozás, vagy a szokott néven magyarosítás, a novellák pedig fordítások, s a fordítás csak annyiban mondható szabadnak, rövidebbre vonatván t. i. azok a reflexiók, vagy itt-ott ki is töröltetvén, a melyek az írónál eredetileg nagy bőséggel találhatók.”<sup>9</sup> – állapítja meg a *Mulatságos napok* eredetijének felfedezője, Szilágyi István még a 19. század végén, aki különben az eredeti francia

<sup>3</sup> Mikes Kelemen: *Epistolák*, s.a.r. Hopp Lajos, Bp., Akadémiai, Mikes Kelemen Összes Művei, 2., 1967 918. old.

<sup>4</sup> „A kézirat jellege nem végleges szerzői tisztázatra vall.” (Mikes Kelemen: *Mulatságos napok és más fordítások*, s.a.r. Hopp Lajos, Bp., Akadémiai, Mikes Kelemen Összes Művei, 3., 1970, 944. old. (A továbbiakban: MKÖM III.)

<sup>5</sup> Lásd ezeket konkrétan és bővebben az alábbi 10–12. számú jegyzetekben.

<sup>6</sup> „Az antoním fordítás művelete a jelentések felcserélésének szélsőséges esete: a forrásnyelvi jelentést vele ellentétes célnyelvi jelentéssel cseréljük fel.” Ez történhet előjelváltással vagy a nézőpont megfordításával, ezutóbbi esetben a konverzív fordítás kifejezést javasolja a szakirodalom. Klaudy Kinga nem választja külön e két fordításműveletet, mi is csak az antoním fordítás kifejezéssel fogunk élni. (Klaudy Kinga: *A fordítás elmélete és gyakorlata. Angol, német, francia, orosz fordítástechnikai példákkal*, h.n., Scholastica, 1997, 147–148. old.)

<sup>7</sup> Mikesnek tizenkét könyvnyi fordítása közül a *Mulatságos napokról* írt kritikák, méltatások összesítésére törekszünk röviden ebben a dolgozatrészen. Más fordításáról alkotott véleményekről csak abban az esetben szólnunk, ha az valamilyen módon kapcsolódik e műhöz és a benne kifejtett fordítói eljáráshoz.

<sup>8</sup> Pulszky Ferenc: „Mikes Kelemen kézírata”, in *Fővárosi Lapok*, 11(1874), 144. szám, 630. old.

<sup>9</sup> Szilágyi István: „Mikes Kelemen novellái”, in *Figyelő*, V(1878), 163. old.

változatnak 1761-ben kiadott német fordításával veti össze a Mikesét. Beöthy Zsolt az első között figyelte meg Mikes fordítói gyakorlatát, és fogalmazta meg negatív kritikáját: „Fordításaiban, melyeket naplózásánál bizonyára hasznosabb dolognak gondolt (...), éppen azzal nem találkozunk, a mi kiváló érdemét alkotja, eredetiségével. A gondolat és ruhája már nem együtt születnek, ez úgy van amarra ráigazítva. Mindenütt megvan jó magyaros, folyó, tiszta, értelmes nyelve, de semmivel sem több. Idegen gondolatoknak, idegen érzéseknek nem oly kész tolmácsa; halaványabb, színtelenebb. Ilyen a *Mulatságos Napok*-ban is, melynek stílje messze marad frissességben és változatosságban a *Levelekétől*, s az eredetinek díszétől és méltóságától is.”<sup>10</sup> Király György hasonló véleményt fogalmaz meg: „Maga Mikes nem volt ügyes fordító.”<sup>11</sup> Hibája, hogy „öntudatosan stilizál, meglátszik rajta az igyekvés, az erőlködés, bár igen kevés sikerrel.”<sup>12</sup> Egyetlen pozitívumként emeli ki a fordító szerkesztő-képességét: „Egy dologban azonban öntudatos és művészi az eljárása és ez a szerkesztés,”<sup>13</sup> – ám ezt inkább a *Törökországi levelek* szövegébe foglalt fordításokra érti a dolgozatíró. A *Mulatságos napok*ról konkrétan ezt és ennyit ír: „Legjobban sikerült még közülök a novellisztikus *Mulatságos Napok* és a párbeszédes *Idő jól eltöltésének módja*, ha el is maradnak a *Törökországi Levelek* mögött.”<sup>14</sup>

A *Mulatságos napok* szövegének a *Les journées amusantes*-al való szoros és teljes összevetése ezidáig elmaradt.<sup>15</sup> A napjainkig megfogalmazott kritikák és méltatások ezért általánosak, elnagyoltak és részleges megfigyelésen alapulnak. Többnyire tartalmi különbségekre és különösen az önálló keretválasztásra összpontosítanak az e fordítással foglalkozók. Hopp Lajos a „fordításokkal kapcsolatos általános, ismertető jellegű írásokat,” melyek a 19. század végétől a 20. század hatvanas éveig jelentek meg, a kritikai kiadás jegyzeteiben felsorolja és zárójelben jelzi, hogy melyik tanulmány melyik fordításról szól, valamint hogy milyen szinten: többnyire mind általános bemutatást végeztek el ezek az írások.<sup>16</sup> Hopp Lajos összehasonlító kísérlete mondható ezidáig a legrészletesebbnek. Rámutatott a kiadásra, melyből Mikes dolgozott,<sup>17</sup> s ezt a kérdést végérvényesen megoldotta. A *Mikes Kelemen Összes Művei* kritikai kiadás harmadik kötetében jegyzi meg: „A tárgyi jegyzetekben fordítással kapcsolatos jelenségek megvilágítására fölhasználtuk a francia forrásművek szövegét, de Mikes fordítói módszerének elemzésére, a francia szövegrészek bővebben idézésére nem volt módunk.”<sup>18</sup> Szintén a kritikai kiadás jegyzeteiben mutatja be részletesebben a francia szöveg szerzőjét rövid életrajzzal, és ismerteti műveit a Bibliothèque Nationale (BN) adatai alapján. Itt jegyezzük meg, hogy a BN hibás adata révén került tévesen Hopp Lajos jegyzeteibe is a *La belle assemblée* című mű Gomezné műveinek sorába. Charles C. Mish hívja fel a figyelmet a tévedésre: ez a cím valójában Gomezné *Les journées amusantes*-ja angol változatának a címe: „...it is the solid popularity of *La Belle Assemblée*, as the translation was called in English – and eight editions in forty years is no mean record – which no doubt

<sup>10</sup> Beöthy Zsolt: *A magyar szépprózai elbeszélés 1526–1774*, I., Bp., MTA, 1886, 217. old.

<sup>11</sup> Király György: „Mikes Kelemen fordításai”, in *EPbK*, 36(1912), 21. old.

<sup>12</sup> *Uo.*

<sup>13</sup> *Uo.*

<sup>14</sup> *I.m.*, 22.

<sup>15</sup> Zolnai Béla már 1930-ban nehezményezi ezt: „Mikes szövegének pontos egybevetése az eredetivel még elintézetlen kérdés.” – Zolnai Béla: *Mikes Kelemen. Fejezet az irodalmi gondolat történetéből*, 1930 (Minerva Könyvtár XXIX), klny. a Minerva 1930. évi IX. évfolyamából, 44. old.

<sup>16</sup> MKÖM III., 953–955.

<sup>17</sup> Az 1722–1731-es első kiadásról van szó.

<sup>18</sup> MKÖM III., 944.

prompted the issuance of the other five titles.”<sup>19</sup> Lábjegyzetben pedig megjegyzi: „The Bibliothèque universelle, déc. 1776, p. 89, baffled by the new title, apparently took it for a work in French but was forced to remark that it did not know what this work was; GAY (I, 368) lists it as «traduit de l’anglais, par Mme de Gomez».”<sup>20</sup>

Zolnai Béla már említett részletes Mikes-tanulmányának<sup>21</sup> *Avult irodalmiság* című fejezetében foglalkozik a *Les journées*-val és magyar változatával. Tulajdonképpen a Mikes által a *Les journées*-ből fordított, de a *Törökországi levelek*be foglalt (53. levél) Dom Antonio történetét elemzi az eredetivel összevetve, és ebből vonja le következtetéseit Mikes szépírói-fordítói gyakorlatát illetően: „Mikes mindenekelőtt elhagyja Gomezné elmélkedő részeit. Ez szépirodalmi érzékre vall, mert a szárazabb elmélkedésektől megkiméli az olvasót, de egyúttal azt is mutatja, hogy Mikes az eseményes novellákban látta a fő irodalmi értéket. Föl kell tennünk azt is, hogy azokat a novellákat fordította le a sok közül, amelyek számára a legerősebb irodalmi élményt jelentették.”<sup>22</sup> Ugyanakkor Mikes „rövid lélektani megokolás”-sal bővíti: „...ő szúrja bele a francia mondatba, hogy Lajos királynak megesék a szíve Antonio levelén,”<sup>23</sup> de ezt csak akkor teszi, amikor a történet szerint Lajos király mégis úgy dönt, hogy segít a portugál királyon. Korábban ellenben, a segítségkérés visszautasításakor, „Mikes nem talál mentséget, nem engedélyez enyhítő módot a segítség megtagadására. Kihagyja az udvarias formákat és csak annyit jelez, hogy Lajos király világosan kiadja a tagadó választ.”<sup>24</sup> Mikes szubjektívizmusa ebben a rövid fordításában is a melegség, meghittség szellemében jut kifejezésre, hívja fel a figyelmet Zolnai: míg Gomezné változatában az újonnan királlyá választott fiú visszatérő apjától azt kéri „hogy első lehessen alattvalói között,” addig Mikesnél az ifjú király „arra kéri apját, hogy atyai szeretetétől őtet meg ne fossza.”<sup>25</sup> Ugyanakkor „a mese végén megint ő lesz a melegebbszívű író, amikor is az atya a fiú könnyhullatására meggyőzetven és a nép nagy örömmel áldván mindkettőt, külön hozzászól még Mikes, hogy mennyire tetszik neki ez a história. Áldás helyett a francia író hőseinek be kell érniük alattvalóik szívével és becsülésével...”<sup>26</sup>

„Régi módi könyv ez, egy vidám társaság kirándulást rendez egyikük vidéki birtokán. Ott aztán a szép hölgyek és deli úrfiak azzal szórakoznak, hogy mindennap egy másik mond el valami érdekes történetet, számszerint összesen hatot. Ezek a történetek igen kalandosak.”<sup>27</sup> Kúthy Zoltán a ponthiői fejedelemszöny történetét elnagyoltan és kissé pontatlanul írja le,<sup>28</sup> ezzel a történettel példázva a kötet *históriáinak* jellegét. Ezt követően a kerettörténetről ennyit ír: „Mikes annyit változtatott a regényen, hogy a színhelyét Erdélybe teszi át, a mesélő hölgyek és úrfiak egy szamosmenti faluban mondják el Gomezné történeteit, más változtatás az egész munkában nincsen.”<sup>29</sup> Majdnem másfél évtized elteltével Gálos Rezső is kézbeveszi a fordításokat. A *Mulatságos napokról* szintén csak általánosságban

<sup>19</sup> MISH, Charles C.: „Mme de Gomez and *La Belle Assemblée*”, in *Revue de Littérature Comparée*, 32(1960), 2. szám, 216–217. old.

<sup>20</sup> MISH: *i.m.*, 217, 2. jegyzet.

<sup>21</sup> ZOLNAI: *i.m.*

<sup>22</sup> *i.m.*, 44.

<sup>23</sup> *i.m.*, 45.

<sup>24</sup> *Uo.*

<sup>25</sup> *i.m.*, 46.

<sup>26</sup> *i.m.*, 46–47.

<sup>27</sup> Kúthy Zoltán: *Mikes*, Bp., 1941, 36. old.

<sup>28</sup> Nem a férje és nem csónakban teszi tengerre a ponthiői hercegasszonyt, hanem az apja dobja egy hordóba zárva a tengerbe; a szultán pedig nem engedi az egymásra talált hercegasszonyt és első férjét önként szabadon, hanem ezek csellel szöknék vissza hazájukba.

<sup>29</sup> Kúthy: *i.m.*, 37.

ír. Ismerteti a keret, valamint a históriák tartalmát, stílusáról pedig megjegyzi: „...stílusa is jó, elég közvetlen, majdnem sima is, de lépten-nyomon érezni, hogy köti őt az eredeti szöveg.”<sup>30</sup> A keret szövegében is „idegenes” mondatokat fedez fel, ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy nagyrészt „szemelláthatóan kerül ki az idegen szavakat, tudatosan törekszik tiszta magyarságra. Idegenes fordulatokat azonban helyenként nem tud elkerülni.”<sup>31</sup>

Hopp Lajos a *Les journées* műfaji vonatkozásait tisztázza röviden a mikesi keretes történetnek olyan reneszánsz-kori szövegtársaira mutatva rá (a *Dekameronon*, a *Heptameronon*, Mme de Murat *Voyage de campagne*-án kívül<sup>32</sup>), mint Jaques Yver *Le printemps d'Yver*-je (1572) és Agnolo Firenzuola *Szerelmi beszélgetések* (*Ragionamenti d'amore*, 1548, Hopp szerint: *Okoskodások a szerelemtől*) című műve. Beöthy Zsolt nyomán a francia heroikus regény műfaji vonatkozásaira hívja fel a figyelmet: a Gomberville-, La Calprenède- és Scudéry-féle regények említésével teremt műfaji kontextust Gomezné *Les journées amusantes*-jának. Majd részletesen bemutatja ez utóbbi mű kötetenkénti szerkesztését és tartalmát, s ismerteti a mikesi változat tartalmát, helyenként a *Les journées*-val összehasonlítva. A *Mulatságos napok*ban megnyilvánuló mikesi fordítói gyakorlatot így minősíti: „Mikes irodalomfelfogására jellemző az átdolgozás során megmutatkozó szerkesztői, fordítói módszer. Előadókészsége nem marad mögötte Mme de Gomeznének; sőt nyesegeti szószaporítását, csínján bánik a francia szövegben terjengős részletekkel, elhagy fölöslegesnek ítélt történelmi mozzanatokot, kitérőket, általában rövidít, ez a fő vonása. Mindez szépirodalmi érzékre vall, mert a szárazabb betétresektől meg akarja kímélni az olvasót, a hangsúlyt az eseményes novellákra helyezi. (...) Jól érti a fordítandó szöveget, s jó irodalmi érzékkel tömöríti mondanivalóját, anélkül, hogy az eredeti valamely lényeges mozzanatát elejtené.”<sup>33</sup> Még egy fontos megállapítása Hopp Lajosnak, mely összhangban van Beöthy Zsolt és Király György véleményével: „...valóban, a levélíró Mikes mondatfűzésének szabatos kereksege, rövideége, gondolataihoz igazodó szabad, egyenes folyása, természetes egyszerűsége itt sokszor feloldódik, bonyolódik, mesterkéltébbé válik; megszokott ízes-zamatos stílusa ernyedtebb, s jóllehet keresi saját hangját, küszködik a gallicizmusokkal, köti a fordítás. Az igényes stílárís teljesítmény ellenére a fordítás nyelvi értéke alatta marad a fiktív és misszilis levelek nyelvi sokszínűségének, gazdag és természetes stílusának.”<sup>34</sup> Hopp végül röviden vázolja a *Mulatságos napok* fejlődéstörténeti helyét a magyar irodalomban. Szövegelődként a *Fortunátust* (1651), a *Szép Magelónát* (1676) és Haller János fordításait sorolja fel.

Mikes fordításaival újabban Vörös Imre és Tüskés Gábor foglalkoztak.

Vörös Imre *Mikes Kelemen, a fordító* című tanulmányában<sup>35</sup> a következő megfigyelésből indul ki: „Mikes fordítói munkája nem egyszerűen unaloműzés, hanem egy mély lelki kultúrának tevékeny formában való megnyilvánulása.”<sup>36</sup> E tanulmányában Vörös Imre *Az idő jól eltöltésének módja* című Mikes-fordítással foglalkozik ugyan, de említi a *Mulatságos napokat* is, mint olyan átdolgozást, mely más témakörbe tartozva ugyanúgy más fordítói erőfeszítést kívánt meg, mint *Az idő...* vagy a meditatív jellegű és a történelmi értekező művek fordítása. Mikes fordítói érényeire és hibáira egyaránt felhívja a figyelmet: egyetlen műben több stílusréteg keveredésének ügyes visszaadását, az élvezetes olvasmányt megcélzó, nyesegető

<sup>30</sup> Gálos Rezső: *Mikes Kelemen*, Művelt Nép, Bp., 1954, 115. old.

<sup>31</sup> *i.m.*, 116.

<sup>32</sup> Ezutóbbi kettőt már Zolnai Béla említi társművekként. (Zolnai: *i.m.*, 177. old.)

<sup>33</sup> MKÖM, III, 961–962.

<sup>34</sup> *i.m.*, 962.

<sup>35</sup> Vörös Imre: „Mikes Kelemen, a fordító”, in *Irodalom, történelem, folklór. Mikes Kelemen születésének 300. évfordulójára*, szerk. Hopp Lajos, Pintér Márta Zsuzsanna, Tüskés Gábor, Debrecen, Ethnica, 1992, 71–76. old.

<sup>36</sup> *i.m.*, 71.

módosítást, a természetesebb köznapi beszéd színes megszólaltatását, derűsebb hangulat teremtését említi Mikes e fordításának (*Az idő...*) pozitívumaként, ugyanakkor egy fordítási tévesztésre is rámutat a descartes-i eredetű fiziológia szerinti álom-elmélet kapcsán.

Tüskés Gábor *Mikes Kelemen Epistolák-fordításának forrásához* című tanulmányában részletekbe menően példázza Mikes fordítói technikáit túl azon, hogy ezzel együtt az *Epistolák* forrásának kérdését is végérvényesen megoldja: tömörítés, rövidítés, értelmező kiegészítés és bővítés alkalmazását nevezi meg a leggyakoribbnak Mikes fordítói eljárásában, és mindezekre számos példát hoz. Megállapítja: „Mikes fordításának stílussajátosságai az *Epistolák*ban nem térnek el lényegesen a más műveiben, így például a *Catechismus*ban és a *Mulatságos napok*ban követett gyakorlattól, s megerősítik Hopp Lajos megállapításait Mikes fordítói eljárásáról.”<sup>37</sup> Valamint: „Mikes itt [az *Epistolák*ban] alakította ki és használta először azt az adaptációs technikát, melyet újabb munkáiban, így mindenekelőtt a *Catechismus*ban, *Az Ifjak Kalauza* javított változatában és a *Mulatságos napok*ban már fejlettebb szinten, gyakorlottan és következetesen alkalmazott.”<sup>38</sup>

### **A Dona Elvir de Zuaré históriája – A fordítás módja és jellemzői**

Ezúttal a Mikes által lefordított legterjedelmesebb elbeszélés (*A Dona Elvir de Zuaré históriája*) egy részét elemezzük, majd általánosan is szólunk Mikes Kelemen fordítói gyakorlatának jellegzetességeiről.<sup>39</sup>

A *Les journées amusantes Histoire d’Elvire de Zuarés* című szövegének az elemzésbe bevont részeinek tartalmi előzménye így foglalható össze: Elvire de Zuarés szerelmének, Dom Sébastiennek életét menti meg azzal, hogy végül hozzámegy Dom Baltazard-hoz. A börtönben sínylődő Dom Sébastien előtt a rokonok ezt eltitkolják, így csak az esküvő után vesz tudomást arról, hogy Elvire-t elvesztette, aki bár az ő életét megmentette, így hűtlen lett hozzá. Elhatározza, hogy utoljára még egyszer beszélni fog vele, és Alvarés-t, hű szolgáját megbízza azzal, hogy Elvire szobalánya, Léonore révén kieszközöljön számára egy találkozót volt szerelmével. Lisszabonba (Lisbonába) tilos mennie, titkon, e cél érdekében, mégis ezt teszi.<sup>40</sup>

Lássuk részenként Mikes fordítói eljárásait.

„Ces jeunes coeurs, de concert avec leurs parens, aprirent à s’aimer & à se le dire presque en ouvrant les yeux. Le pere & la mere d’Elvire étant morts, vu qu’ils étoient trop jeunes encore pour faire cet hymen, Dom Pedre les remplaça dans l’amour qu’ils avoient pour elle, & leur estime pour Dom Sébastien de Souza, auquel il étoit même allié. Il n’avoit que deux ans plus qu’Elvire; & l’un & l’autre faisoient éclater de si belles qualités, qu’ils

<sup>37</sup> Tüskés Gábor: „Mikes Kelemen Epistolák-fordításának forrásához”, in *ItK*, (103)1999, 1–2. szám.

<sup>38</sup> *Uo.*

<sup>39</sup> Az összehasonlításhoz a következő kiadásokat használjuk: *Les Journées amusantes, Dédiées Au Roi, Par Madame De Gomez*. Huitieme Édition, revue & corrigée. A Amsterdam, Par la Compagnie. M.DCC. LXXVII. [books.google.ro/books/about/Les\\_journées\\_amusantes\\_dedie\\_es\\_au\\_roy.html?id=AkM0AAAAMAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.ro/books/about/Les_journées_amusantes_dedie_es_au_roy.html?id=AkM0AAAAMAAJ&redir_esc=y) (I,II), [books.google.ro/books/about/Les\\_journées\\_amusantes\\_dedie\\_es\\_au\\_roy.html?id=c0Q0AAAAMAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.ro/books/about/Les_journées_amusantes_dedie_es_au_roy.html?id=c0Q0AAAAMAAJ&redir_esc=y) (III,IV), [books.google.ro/books/about/Les\\_journées\\_amusantes\\_dedie\\_es\\_au\\_roy.html?id=0kQ0AAAAMAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.ro/books/about/Les_journées_amusantes_dedie_es_au_roy.html?id=0kQ0AAAAMAAJ&redir_esc=y) (V,VI), [books.google.ro/books/about/Les\\_journées\\_amusantes\\_dedie\\_es\\_au\\_roy.html?id=TUU0AAAAMAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.ro/books/about/Les_journées_amusantes_dedie_es_au_roy.html?id=TUU0AAAAMAAJ&redir_esc=y) (VII,VIII). A továbbiakban: *J*, valamint a már idézett *MN*-nel jelölt *Mulatságos napok* kiadást.

<sup>40</sup> A természetesen nem mai műfaji értelemben vett elbeszélés teljes tartalmát lásd röviden: Hopp: *A fordító Mikes...*, 173–176. old. (Mikes változatában a szereplők: Elvir de Zuaré, Dom Sebastien, Dom Baltazár, Alvarés, Eleonora.)



étoient l'ornement & l'admiration de leurs sexes. Leur ardeur mutuelle s'étant accrue avec l'âge par la connoissance de ce qu'ils valaient, ils attendirent le moment d'être unis avec une égale impatience.”<sup>41</sup>

„Ez a két gyermek alig tudtak szólni, hogy már egymást szerették. De minthogy ezek igen ifiak valának, amidőn a Dona Elvir atyja és anyja megholtanak, azért essze nem adhaták őket. Mindazonáltal Dom Pedre hasonló szeretettel és szándékkal lőn Dom Sebastienhez. E' csak két esztendővel volt idősebb Dona Elvirnél, de mindenek csudálták az ő szépségeket és jó erkölcsöket. Az ő szeretetek együtt nőtt vélek, és nagy ohajtással várak, hogy esszeadják őket.”<sup>42</sup>

E rövidebb szövegrészben nem találunk jelentősebb eltérést, de a csekély számú rövidítésből már kiolvashatók azok a jellegzetességek, melyek végig és általában jellemzőek Mikes fordítói gyakorlatára. Mikes szövegében elmarad a „de concert avec leurs parens,” hiszen közvetlenül e szövegrészt megelőzően ezt már említi mind a francia, mind a magyar szöveg.<sup>43</sup> Mikesnél a „ces jeunes coeurs” „ez a két gyermek,” ugyanakkor az egész mondat egyszerűsödik. Világosan és magyarabbul szól az ő változata: „Ez a két gyermek alig tudtak szólni, hogy már egymást szerették.”

A következő mondatnak a szerkezete is megváltozik a fordításban: a tagmondatok felcserélődnek, az eredeti összetett mondat lerövidül, és tartalmilag is változik.<sup>44</sup> A célszöveg ellentétesen fűzi a következő tagmondatokat az előző gondolathoz és a francia határozói igeneves viszony helyett (étant morts) Mikes időhatározói viszonyt alkalmaz. Mindebből a fordítónak az igeneves tulburjánzást kikerülő, világosságra, könnyenérthetőségre és a tartalmi, ténybeli lényegre való törekvését olvassuk ki. A tartalmi módosulás következtében a magyar szövegben ez áll: „De minthogy ezek igen ifiak valának, amidőn a Dona Elvir atyja és anyja megholtanak, azért essze nem adhaták őket.” A francia szövegben ezzel szemben: *L'évén, hogy Elvire atyja és anyja nem éltek már, ők pedig túl fiatalok voltak a házasságkötéshez, Dom Pedre lépett a helyükbe, hogy Elvire megkapja a szülői szeretetet és Dom Sébastien de Souza pedig a kellő tiszteletet...*

A magyar változat ugyanakkor nem fordítja le a „Dom Pedre les remplace dans l'amour qu'ils avoient pour elle” tagmondatot, hanem arra összpontosít, hogy a fiatalok új (Elvir elárvult) helyzetében Dom Pedre mint gyám elfogadta Dom Sebastient Elvir jövődöbeli férjeként. Elmarad a „leur estime pour Dom Sébastien de Souza” fordítása is, és bravúros összevonással a lényegre koncentrálna ennyit vesz át a francia szövegből: „...Dom

<sup>41</sup> JA, VIII, 77–78.

<sup>42</sup> MN, 132.

<sup>43</sup> „...le choix qu'en avoit fait la mere d'Elvir dès sa plus tendre enfance: elle avoit été unie par la plus forte amitié à celle de Dom Sébastien de Souza, c'est le nom de ce jeune Seigneur, & du consentement de leurs époux, elles avoient élevé leurs enfans dans l'espoir d'être un jour l'un à l'autre pour jamais.” (JA, VIII, 77.) „...hanem azért is, hogy az Elvir anyja őtet választotta volt még mikor gyermek volt, aki is nagy szeretettel volt a Dom Sebastien de Souza anyjához. Ugyanez a neve annak az ifjú úrnak. És ez a két anya az ő férjeknek engedelmeiből a gyermekeket abban a reménségben nevelték, hogy még esszeadják őket.” (MN, 132)

<sup>44</sup> A „Dom Pedre les remplace dans l'amour qu'ils avoient pour elle” tagmondat csak a népszerű kiadásból tűnik úgy, hogy Mikesnél új mondat része. Mikes ugyanis következtlenül használja a legváltozatosabb központosítási jeleket, ezért a kéziratból vagy a kritikai kiadásból idézve, nem állapítható meg százszázalékos biztonsággal, hogy a mondatok lezárásában a fordító mennyiben tartja magát az eredetihez és mennyiben nem: „Ez a két gyermek alig tudtak szólni, hogy már egymást szerették. de mint hogy ezek igen ifiak valának az midőn a dona elvir atyja. és anyja meg holtanak. [104a] azért essze nem adhaták őket. mind azon által. dom pedre hasonló szeretettel. és szándékkal lőn dom sebastienhez, csak két esztendővel volt idősebb dona elvirnél. de mindenek csudálták az ő szépségeket. és jó erkölcsöket. az ő szeretetek együt nőtt vélek. és nagy ohajtással. várak, hogy esze adják őket.” (MKÖM, III., 107.)

Pedre hasonló szeretettel és szándékkal lőn Dom Sebastienhez.” A magyar olvasó ebből érti, hogy nem élt vissza gyámsági hatalmával, hanem elfogadta és támogatta a fiatalok szeretetét, ahogy azok szülei is tették. A francia változat ezzel szemben ismételten hangsúlyozza, hogy a lány számára pótolta a szülői szeretetet. Ennek kiemelését Mikes itt azért hagyja el ismét, mert a szöveg erről előbb már tájékoztatott.<sup>45</sup> Jó érzékkel történt összevonása az eredeti szövegnek a „& l’un & l’autre faisoient éclater de si belles qualités, qu’ils étoient l’ornement & l’admiration de leurs sexes” körülményességének kiküszöbölése: „de mindenképpen csudálták az ő szépségeket és jó erkölcsöket.”

A legutóbbi (45.) jegyzetben idézett résznek a fordítása ismét magában hord nem egy mikesi fordítói jellegzetességet. Elmarad a „qu’il voyoit en elle tout l’espoir de sa maison,” a túlzó „tendresse extreme” pedig a Mikestől megszokott egyszerű „igen szerette” kifejezéssel kerül át a magyar szövegbe. A fordítás során ismét megváltozik a tagmondatok egybekapcsolásának logikai iránya: a francia szöveg szerint *[Dom Pedre] végtelen gyöngédséggel szerette [Elvire-t], és mivel saját gyermeke nem volt, és benne vélte felismerni nemzetsége minden reményét, ehhez méltó nevelésben részesítette.* A magyar változatban, mintegy a szókincsbeli egyszerűsítést kompenzálva, így esik a szeretet gondolatára a főhangsúly: *mert nem volt gyermeke, ezért nagyon szerette, és (ezenkívül) gondos nevelést biztosított számára.*

Mindezidáig Mikes rövidítéseiben az egyszerűsége, jól érthetősége való törekvésének működését láthattuk, és azt is megfigyelhettük, ahogyan a lényegi elemek hangsúlyozását a mondatok kapcsolódásának logikai módosításával oldja meg.

Merészebb rövidítéssel dolgozik a magyar szöveg a következő részben:<sup>46</sup>

„Il n’en fallut pas d’avantage au malheureux Souza pour l’obliger à faire ce qu’on exigeoit de lui: il se jeta aux pieds d’Elvire ; **& laissant succéder à la fureur tout ce que l’amour a de plus passionné,** il lui demanda cent fois pardon de ses soupçons, lui fit répéter autant de fois qu’elle ne seroit jamais qu’a lui; **la charmante Zuarés, qui s’étoit fait un violent effort pour cacher le trouble secret dont elle étoit agitée, ne put le voir en cet état soumis & douloureux sans répandre des larmes, & sans détester l’instant fatal qui l’avoit offerte aux regards de l’ambitieux Baltazard.** Dom Pedre, que ce spectacle pénétrait jusqu’au fond du coeur...”<sup>47</sup>

„Ennél nem kellett több a szerelmes Dom Sebastiennek, és azt követé, amit kívántanak tőle. És az Elvir lábaihoz borulván, százszor kére bocsánatot tőle, és megannyiszor felfogattatá véle, hogy másé nem leszen csak az övé.

Dom Pedre, aki mindezeket látta, a szíve nagy keserűségben volt rajtok.”<sup>48</sup>

A félkövér kiemelés jelzi, hogy nagyobb terjedelmű szövegrészt hagy el a magyar változat ezúttal. Először a „laissant succéder à la fureur tout ce que l’amour a de plus passionné” marad el, egy a szereplő belső érzelmeire reflektáló szövegrész, majd az, ami Elvire lelkében játszódik le. A francia változatból ezeket tudjuk meg Elvire-ről: küzd azért, hogy gondterheltségét eltitkolja, könnyezik szerelmét szenvedve látva, s gyűlöli a pillanatot, melyben a nagyravágyó Dom Baltazard-t meglátta. A magyar szöveg ellenben a fiatalok

<sup>45</sup> „Il l’aimoit d’une tendresse extrême; & comme il n’avoit point d’enfans, & qu’il voyoit en elle tout l’espoir de sa maison, il l’avoit élevée d’une manière à l’en rendre digne.” (JA, VIII, 77) – „És minthogy ennek semmi gyermeke nem volt, Dona Elviret igen szerette, akit is igen nagy szorgalmatossággal nevelte volt fel.” (MN, 131)

<sup>46</sup> Dom Sébastiennek és Elvire-nek értésére jut, hogy Dom Baltazard miatt komoly veszélybe kerülhet tervezett házasságuk. Dom Sébastien azonnal indulna Dom Baltazard-hoz számonkérésre: „Azért más módot nem látott abban, hogy azt elkerülhesse, hanem azt, hogy Dom Baltazardt megölje” (MN, 134) – „il ne trouvoit point d’autre remède pour éviter ce mal, que de lui donner la mort...” (JA, VIII, 81–82)

<sup>47</sup> JA, VIII, 83–84.

<sup>48</sup> MN, 136.

kibékülésére, a harag elülésére, és arra koncentrálni, ami látható. Ugyanakkor úgy tűnik, a fordító szereti elkerülni a fájdalmak részletes ecsetelését. Erre több példát is hozunk a továbbiakban, de így ismerjük a fordítót *Leveleskönyvéből* is.<sup>49</sup> A „malhereux Souza” nála „a szerelmes Dom Sebastien” lesz, és úgy tűnik, nem véletlenül, hiszen a fordító az egész szövegrészből láthatóan a szerelem könnyen békítő hatalmára összpontosít: nem a kétségbeesett állapotokra való hangsúlyos figyelést tartja fontosnak, hanem a kibékülés nyugtató, enyhült hangulatát emeli ki. Mindez összhangban van a magyar szöveg Elvirijéről rajzolt képpel: a narrátor itt nem szól Elvirnek – az olvasót is elbizonytalanító – belső küzdelméről. Hite a dolgok jóra fordulásában, bizalma saját és szerelme érzelmeiben, valamint bátorsága valós: sem az olvasó, sem Dom Sebastien számára nem fér kétség ehhez. Így megmarad a reménykeltő, a helyzetet okosan átlátó, vihart elűző, a franciával ellentétben egy könnyet sem ejtő, biztató nő az olvasó szemében is. Így Dom Sebastien sem lehet *malhereux*, hanem csak *szerelmes*, aki új reményt nyerve hisz kedvesének, és haragja lecsendesül. A francia változat Dom Sebastienje ellenben érthető módon *malhereux Souza*, hisz Elvire rejtett aggodásáról nem tud ugyan, de ez utóbbi könnyeket ont („ne put le voir en cet état [...] sans répandre des larmes”), ezzel elbizonytalanít, s így a szereplők számára is valamilyen mértékben megmarad a szomorúság oldatlansága.<sup>50</sup> Nyilvánvaló ebből a két

<sup>49</sup> R. Várkonyi Ágnes és Bodnár Ilona ilyen szempontból veszik tüzetes vizsgálat alá a *Leveleket*: a 35. és 36. levél a Jenikőből Rodostóba való átköltözésüket írja le. R. Várkonyi ezt a leírást egy korabeli francia jelentéssel hasonlítja össze és többek között megállapítja: „Meghökentő, milyen módszerrel oldja a bűdosók feszültségét. Az ünnepélyes fogadtatásra alig veszteget szót. Pedig a francia leírásból kiderül, hogy nagyszabásúra rendezték. Mikes szövegében viszont éles vágás következik. Alighogy megérkeznek, visszaviszi hallgatóit, olvasóit a gályára. Leírja a gályapadokra láncolt rab evezősök életét. Hatásosan és részletesen. (...) Van a bűdosókéhoz képest sokkal rosszabb sors is. Rodostó innen nézve maga a paradicsom, van elegendő tágas szállás, és minden házhhoz kert is tartozik.” (R. Várkonyi Ágnes: „Az ismeretlen Mikes”, in *Liget*, IV(1991), 1. szám, 64. old.) Vagy: „Mesteri, ahogy a földrengés okozta szorongást feloldja. Először Bercsényinén nevetett, akinek félelem volt a hoppmestere. Azután a tengerészek, képtelen hiedelmük miatt. Íme, vannak, akik sokkal jobban félnek, mint ők. Ezen csak mulatni lehet, a szorongás feloldódik, bátorságot nyernek. (26.)” (*i.m.*, 66) Vagy: „Nem lehet, hogy mégis ilyen szomorúságunkban meg ne nevetessem kédet: mert mi is azon eleget nevettünk.” (*uo.*) Mikesnek „a nevetésről ugyanis nagyon határozott elmélete van (...) A nevetés a lélek orvossága, a test egészsége, a szellem sója, az élet megvidámítója. Ez teszi elviselhetővé az elviselhetetlent.” (*uo.*) Érdemesnek tartjuk tovább idézni a tanulmányíró által kikeresett, Mikesnek a nevetésről, nevetetéről alkotott gondolatait kifejező részeket: „...mivel akármely bőségben és jó állapotban legyen a test, de ha az elme nem vidám, és nem csendes, a test is ahhoz alkalmaztatja magát. (...) Sokkal nagyobb tehát az elme nyughatatlansága a testi fáradtságnál, és egy óráig való bú nehezebb az egy napi kapálásnál. (46.)” (*uo.*) Ugyanakkor „Mikes műve a magyar irodalom nevetésre biztató legnagyobb alkotása...” (*i.m.*, 65.) Emellett a mű humora és állandó nevetetésre való törekvése R. Várkonyi Ágnesnek azon feltevése mellett szóló érv is, hogy Mikes *Leveleit* közönségnek, felolvasásra írta. (Lásd az idézett tanulmányt, valamint uő: „Mikes – Rodostó”, in *Irodalom, történelem, folklór...*, szerk. Hopp, Pintér, Tüskés, *i.m.*) Bodnár Ilona *A szeretet egészsége – az egészség szeretete. Az idő jól eltöltésének módja Mikes Kelemen szerint* című tanulmányának lényege az önkéntes száműzetés nehézségei fölé emelkedést célzó ösztönös és tudatos mechanizmusok vizsgálata. A bú elűzése Mikes számára elengedhetetlen feltétele az egészség megőrzésének: „De addig csak a jó egészségre vigyázni, édes néném, és a bűt el kell űzni, és ne engedjük, hogy a gondolat és a melancolia elfogja elménket. (100.)” – idézi Bodnár Ilona: „A szeretet egészsége – az egészség szeretete. Az idő jól eltöltésének módja Mikes Kelemen szerint”, in *Mentálhigiéne és pszichoszomatika*, 9(2008), 4. szám, 355. old.

<sup>50</sup> Morent Regina a XVII. századi gálans-heroikus regények lélekelemző és érzelmekre irányuló vonatkozásait vizsgálva mutat rá arra, hogy érdekes módon gyakran a nők hősies, magukon uralkodni tudó ereje, még ha ez nem is általánosítható: „a hősnő «avec un grand courage» uralkodik érzelmein.” (Morent Regina: *A lélekanalízis a XVII. század hősi regényeiben és a társaséletben*, Bp., Bibliothèque de l’Institut Français a l’Université de Budapest, 24., 1933, 71. old.) Ugyanakkor „érdekes felfogása a kor szellemének, hogy férfinél könnyebben megbocsátja a szerelemből ejtett könnyet, mint nőnél...” (*uo.*) Talán férfinak inkább illett magát teljesen elveszíteni a szerelemben. Morent hívja fel a figyelmet például Isis és Zéphirin szerelmére a *Cytherében* (Morent: *i.m.*, 72.).

szöveg különböző előjelű hangulati eltérése. Ugyanakkor bizonyíték arra is, hogy Várkonyi Ágnes Mikes nevetéselméletével kapcsolatos feltevései ebből a fordításból is megerősítést nyernek: Elvir nem sír. A fordító számára a lényeg a kétségbeejtővé vált helyzet mielőbbi elsimítása, a béke helyreállítása.

Ugyanezeket a jelenségeket figyelhetjük meg a következő sorok összevetésekor is:

„...il [Dom Sebastien] affecta même d’éviter de rencontrer Lama chez Dom Pedre, ne s’y rendant qu’aux heures où il savoit qu’il n’y étoit pas. Cette conduite, qu’Elvire croyoit être un effet de ses ordres, la tranquillisa sur ses craintes, lui donna la liberté de songer à ce qu’elle méditoit; enfin se persuadant qu’il étoit impossible qu’un homme d’honneur voulût épouser une femme qui lui avoueroit elle-même qu’elle en aimoit un autre, elle se résolut de passer sur toutes sortes de considérations pour montrer à Lama son coeur à découvert. Une personne véritablement sage ne se détermine qu’avec peine à faire un pareil aveu; il en coûte à sa modestie, sur-tout lorsqu’il s’agit de le faire à un homme qui veut & peut devenir époux ; mais Elvire voyant que ce que les autres lui en avoient dit, parossoit ne lui faire aucune impression, elle s’imagina que, confirmant elle-même ce qu’il en savoit, il ne pourroit honnêtement persister dans son projet ; de plus, l’amour & l’extrémité où elle étoit réduite, la rendirent hardie. Ainsi, un jour qu’il la vint voir qu’elle n’avoit que ses femmes auprès d’elle, & qu’il lui donna occasion de s’expliquer, en la faisant souvenir que le terme que son oncle avoit demandé étoit prêt d’expirer: Seigneur, lui répondit-elle...”<sup>51</sup>

„...akihez (Elvirhez) is csak olyan időben ment, amikor gondolta, hogy ott nem találja Dom Baltazárt. Elvir látván csendes magaviselését, nem kezdte annyira tartani, és végben akaró vinni, amit feltett volt magában, gondolván azt, hogy lehetetlen volna egy becsületszerető embernek olyan leányt elvenni, aki maga megvallaná, hogy mást szeretne. Azért elvégezte volt magában, hogy mindent félreteszen, és el nem titkolja Dom Baltazár előtt szíve hajlandóságát. Elvir erre nehezen adá magát, de látván, hogy a mások szavára semmit sem hajtana, gondolá, hogy ha ugyan magától megtudná, hogy miben vagyon a dolog, akkor becsületesen szándékát nem követhetné. Erre való nézve Dom Baltazár hozzája ment volna, és mások nem lévén a házban, csak a leányi, Dom Baltazár pedig sürgetvén, hogy mondaná meg szándékát, mivel a nyolc napnak csak el kellene telni, erre Elvir mondá: - Uram, örökös dicséretedre való dolgot...”<sup>52</sup>

Már az első mondatokban egyszerűsít-összevon a fordító: „il affecta même d’éviter de rencontrer Lama chez Dom Pedre, ne s’y rendant qu’aux heures où il savoit qu’il n’y étoit pas.” – „akihez is csak olyan időben ment, amikor gondolta, hogy ott nem találja Dom Baltazárt.”

Ezt követően kimarad a „qu’Elvire croyoit être un effet de ses ordres,” a következő francia mellékmondat jelentését pedig tagadó formában, antoním fordítással adja vissza Mikes: „la tranquillisa sur ses craintes” – „nem kezdte annyira tartani.”<sup>53</sup> Majd a tettekre

---

Isis nyugodt tud maradni, Zéphirin szinte megőrül fájdalmában, amikor megtudják, hogy testvérek. Mikesnél ez a jelenség érthető módon nem annyira az irodalmi szokásba ágyazva hangsúlyozódik, erősödik fel, hanem fájdalmat kerülni szerető természetéből adódóan. Amennyiben pedig a bujdosók épülésére és mulattatására fordította, tudatosan került a szenvedéseket erőteljesen láttató leírásokat. Női olvasóinak is bizonyára előszeretettel nyújtotta az erős, oltalmazó nő példáját, melyet – R. Várkonyi említett tanulmányában külön kitér erre – otthonról és magukkal hoztak: „Az erdélyi és királyságbeli nemesasszonyok (...) Ha magukra maradnak, erős kézzel tartják össze a családot, nevelik gyermekeiket, és igazgatják kisebb vagy tucatnyi, esetleg többszáz falura, mezővárosra kiterjedő birtokaikat.” (R. Várkonyi: „Az ismeretlen Mikes”, 69. old.)

<sup>51</sup> JA, VIII, 88–89.

<sup>52</sup> MN, 139.

<sup>53</sup> Erre az eljárásra számos példa van a fordításban.

összpontosító Elvirt látjuk magunk előtt: „és végben akará vinni, amit feltett volt magában...”, míg a francia szövegben Elvire megnyugodva Dom Sébastien felől, arra nyert alkalmat, hogy azon *gondolkodjon*, amin azelőtt *töprengett* („de songer à ce qu’elle méditoit”). A forrásnyelvi szöveg következő mondata a gondolkodás végét jelzi: „enfin, se persuadant qu’il...”. A magyar változat megszakítás nélkül folytatja az előző összetett mondatot, szintén határozói igenévvel fűzve tovább a gondolatot, de nem mintegy töprengés eredményeként a *meggyőződven* szóval, hanem a *gondolván azt* kifejezéssel fordítva, magyarázva, hogy mi az, amit véghez akar vinni.

A fordítónak az eredeti szövegen eszközölt módosításai itt Elvir határozottságával, tenni akarásával vannak összhangban: a tennivalókra összpontosít. A fordító ilyen képet alakít ki Elvirről az olvasóban azzal, hogy az elmélkedés, gondolkozás, töprengés (*songer, méditer*) szavai helyett a *véghez vinni, akar és feltett* (elhatározott) kifejezésekkel él, ugyanakkor rövidít is a szövegen: elmarad a „lui donna la liberté de...”, és miután megnyugodott Dom Sébastien felől, egyszerűen „végben akará vinni, amit feltett volt magában.” Abból a folyamatból, melynek révén Elvire töprengések árán erre az elhatározásra jutott, ennyit villant fel előttünk a fordító: „Elvir erre nehezen adá magát...”. A *Les journées* Elvirje elhatározásának erőteljesebb, hosszabb magyarázatát tartja szükségesnek. A narrátor kiszólásos véleménye is fontos itt, mely a helyes magatartásra emlékeztet: „Une personne véritablement sage ne se détermine qu’avec peine à faire un pareil aveu; il en coûte à sa modestie, sur-tout lorsqu’ il s’agit de le faire à un homme qui veut & peut devenir époux...” Ezenkívül az Elvire kétségbeejtő helyzete által merésszé (hardie) edződésével is magyarázza a szöveg a női főszereplő vakmerő elhatározását: „de plus, l’amour & l’extrémité où elle étoit réduite, la rendrent hardie.” Ezzel szemben a magyar változatban Elvir döntését elég a becsületre való hivatkozással megindokolni: „hogy lehetetlen volna egy becsületszerető embernek olyan leányt elvenni, aki maga megvallaná, hogy mást szeretne,” és hogy „gondolá, hogy ha ugyan magától megtudná, hogy miben vagyon a dolog, akkor becsületesen szándékát nem követhetné.” (t.i. Dom Baltazár)

Mind rövidítésre, összevonásra, mind a szókincs módosítására, a pozitív előjelű kifejezőmódnak tagadóval való felcserélésére van példa ebben a szövegrészben.<sup>54</sup> Ugyanakkor nyilvánvalóvá vált a fordító következetessége is a rövidítésekben: az érzelmi mozgások leírásait kivágja, és az ebből fakadó tartalmi változásokhoz (módosult Elvir-kép) igazodik a szóhasználat.

### ***Drámai hatás, következetesség és elvarratlan szálak a Mikes-fordításban***

Három oldalnyi részek is kimaradnak Mikes szerkesztő tolla alatt az eredeti szövegből.

Alvaré és Eleonora beszélgetése után, melyben megegyeznek abban, hogy hogyan juttassák be Dom Sébastient a már kényszerből és áldozathozatalból házias Elvirhez, hogy láthassa még, a francia változat Alvarés-je hazatér, tudára adja urának, amit Léonore-ral végzett, majd a mindentudó narrátor átvált a Dom Sébastien érzelmeinek leírásába: ezen érzelmeknek a szeretet és a harag között való hullámvásáról szól, majd Elvire lelki vívódásaiba is beleláttni engedi az olvasót ezeknek hosszas rajza révén. Mindez arra szolgál, hogy érthetővé váljék az olvasó előtt Elvire elhatározása: már (boldogtalan) házasként minden erejével igyekezni fog szerelmét (Dom Sébastient) elfelejteni, és férjét megszeretni. Érzékeny leírását találjuk itt Elvire lelkiismeretfurdalásának, bánatának, tehetetlenségének, melyben a jó erkölcs lelke fölötti uralmát találja egyetlen megoldásnak arra, hogy a teljes

<sup>54</sup> A „pour montrer à Lama son coeur à découvrir” Mikesnél „és el nem titkolja Dom Baltazár előtt szíve hajlandóságát,” ismét tagadva fejezve ki a tartalmat az eredeti állító formával szemben.

kétségbeesést elkerülje. Ezért Léonore-nak feladatul adja, segítse elhatározásában megerősödni. Már esküvője előtt jelentkező, de akkor eltitkolt láza kiújul, ám ezalatt is azon igyekszik, hogy férjét szeresse, és meggyőzze szeretetéről, hogy (az olvasó számára is példaadó) jó feleségként viselkedjék, és el tudja felejtetni Dom Sébastient. A leírás a *cruels mouvemens, tristes réflexions, les transports de sa crainte & de son désespoir, s'accuse, avenir insupportable, versé bien des larmes, & rendu de cruels combats* kifejezésekben gazdag.<sup>55</sup>

A fordításban az Alvarénak Eleonorával való beszélgetése után történetekről a magyar olvasó mindössze ennyiből értesül: „Alvaré nagy sietséggel vivé ezt a hírt az urának, aki is nagy nyughatatlansággal várta, és mindeneket megbeszélle néki, és az estvéig való időt abban tölté, hogy miket mondjon Elvirnek.”<sup>56</sup> A két szerelmes lelki vívódásainak leírása és Elvire elhatározása a Mikes szövegében elmarad, és csak az Elvire betegségét és felgyógyulását röviden jelző mondat fordításával folytatódik a történet: „Cette belle femme, qui avoit passé deux jours & deux nuits dans une agitation continuelle, s'étant trouvée beaucoup mieux, avoit eu quelques heures de sommeil, pendant lesquelles Lama étoit venu plusieurs fois à son appartement pour savoir l'état de sa santé...”<sup>57</sup> Mikes mondatának ezúttal a személyesebb Elvir az alanya a „cette belle femme” körülírás helyett: „Elvir pedig két napot, és két éjszakát nagy nyughatatlanságban töltvén el, azután könnyebben érzé magát, és egynehány óráig alutt. Azalatt pedig Dom Baltazár egynehányszor volt nála, hogy lássa, mint vagyon.”<sup>58</sup>

Elvir kényszerű esküvője óta Mikes változatában ezek az első sorok, amelyek konkrétan szólnak a történet női főszereplőjéről; lelki tusájáról is csak az általános „két napot, és két éjszakát nagy nyughatatlanságban töltvén el” árulkodik. Korábban Eleonora és Alvaré titkos beszélgetése kapcsán megismerhettük erkölcsi magatartását új helyzetében (amit tulajdonképpen maga a műfaj és a szöveg előző Elvir-jellemzése is sugalltak): „Eleonora erre igen nagy gondolkodásban esék, nem tudván mit felelni, mivel azt jól tudta, hogy az asszonya soha azt meg nem engedi, ha kéri tőlle.”<sup>59</sup> – tudniillik, hogy Dom

---

<sup>55</sup> „...mais le motif qui la lui faisoit desirer étoit trop douloureux pour exciter rien d'agréable dans son coeur; quelquefois s'abandonnant à son amour, Elvire ne s'offroit à sa pensée que comme un objet à l'aspect duquel tous ses ressentimens devoient cesser; il se représentoit la violence qu'elle s'étoit faite, l'éclatante preuve qu'elle venoit de lui donner de sa tendresse, & le triste sort où elle s'étoit condamnée pour lui sauver la vie. Mais lorsqu'il venoit à songer que c'étoit son rival qui profitoit de cet excès d'amour, tout le sien se tournoit en fureur. S'il eût été témoin des cruels mouvemens qu'Elvire avoit passés depuis son hymen, & des tristes réflexions qu'elle faisoit sur son malheur, il l'auroit trouvée mille fois plus à plaindre que lui. Cette charmante femme n'eut pas plutôt donné sa foi, & ne fut pas plutôt Dom Sébastien hors de prison, que la destinée qu'elle venoit de se faire se présenta à son esprit dans tout son horreur; celle de voir périr un homme qui lui étoit plus cher que sa vie, l'avoit comme aveuglée sur ce qui la regardoit elle-même; & dans les transports de sa crainte & de son désespoir, elle avoit cru qu'il lui seroit facile de passer ses jours avec un autre, pour sauver ceux de son amant; mais lorsque le péril fut cessé, qu'elle se le représenta libre, vivant, & dans l'espoir de le retrouver fidele, l'action qu'elle venoit de faire prit à ses yeux une forme tout différente; & ne la trouvant plus qu' odieuse & criminelle, elle s'accusa de légèreté, d'inconstance & de précipitation (...) elle regarda Lama [Dom Baltazard] comme son tyran & l'artisan de son infortune; & ne voyant plus pour elle qu'un avenir insupportable, elle eut besoin de toute sa vertu, pour ne se pas livrer à l'excès de son désespoir. Mais cette reine des belle ames, dont l'empire étoit absolu sur la sienne, vint lui prêter son secours (...) non-seulement elle résolut de bannir Dom Sébastien de son coeur, mais encore d'aimer Lama, & de ne rien épargner pour lui faire oublier qu'elle avoit aimé quelque chose avant lui. Cette résolution ne put se prendre qu'après avoir versé bien des larmes, & rendu de cruels combats...” (JA, VIII, 118–119.)

<sup>56</sup> MN, 158.

<sup>57</sup> JA, VIII, 121.

<sup>58</sup> MN, 158.

<sup>59</sup> MN, 157. „Léonore se trouva très-embarrassée dans cette conjoncture; elle savoit parfaitement que sa maîtresse n'accorderoit jamais cette grace [Mikesnél: *azt*], si on la lui demandoit...” (JA, VIII, 117.)

Sebastiennel beszéljen. Elvir betegségéről is Eleonorától veszünk tudomást még előbb, amint arról Alvarénak szól.<sup>60</sup>

A francia és magyar szöveg körülbelül három oldalnyi szétválása, majd újratalálkozása után egy mondatban értesül a magyar olvasó Elvir nyughatatlanságáról, Dom Baltazár, majd Dom Pedre és Elvir „több jóakarója” nála tett látogatásáról, azután arról, hogy a vendégek Elvirt ismét nyugtalannak látván, hogy ne fárasszák, távoznak, és Elvir Eleonorával egyedül marad. A francia szövegben Elvire nagy igyekezettel próbál szeretetet mutatni férje iránt,<sup>61</sup> és marasztalja őt, hogy megfelelően elhatározásának: „Elvire fit tous ses efforts pour le retenir encore, se persuadant en secret qu’étant obligée de l’écouter & de lui répondre, cela détournerait ses pensées de Dom Sébastien, dont l’image venoit de s’offrir à elle d’une manière si sensible, que sa vertu s’en effraya.”<sup>62</sup> Ez az Elvire belső vívódásait felvillantó mondat a magyar szövegből a következetes rövidítéseknek köszönhetően szintén hiányzik. Ezért amikor Eleonora a következőképpen szól Elvirhez a Dom Baltazár távozása után, a magyar olvasónak új gondolatnak tűnik az, amivel Eleonora vádolja asszonyát: „Asszonyom, igen kedvessé lett előttem Dom Baltazár, mivel a’ neked nehéz, ha egy kis ideig eltávozik is tőled.”<sup>63</sup> Zavarba ejt így ez a rész a magyar szövegben, mivel az előzőkben nem olvastunk arról, hogy Elvir marasztalná férjét, és nehezen meghozott elhatározásáról sem tudunk, csak az Eleonora itt tett megjegyzésére adott válaszából derül ez ki számunkra: „ – Ej – felelé néki, - , azt akarnám, hogy az így volna, nem is volnék abban az állapotban, amelyben vagyok. De Eleonora miért hányod azt nékem szememre, amit teneked kellene nékem javallani ? Nem neked kellene-é engemet kötelességemben segítened ? Oh ! uram – felkiálta – egyedül vagyok, aki Dom Baltazárt akarom szeretni. Látom Eleonora, hogy felőlle kedvetlenül beszélsz. Hol voltál az előbb, mikor nálam volt, és miért nem mondtad meg nékem. Egyszóval mit cselekedtem, hogy nem akard, hogy én csendes napokat szerezzek magamnak?”<sup>64</sup>

Ez az egyik olyan hely Mikes fordításában, mely arról győz meg, hogy az általunk ismert *Mulatságos napok*-változat az elvont (irodalmi) szöveget tekintve sem végleges variáns. A fordítás rövidítései és módosító mozzanatai arra engednek következtetni, hogy Mikes a

---

<sup>60</sup> „És mondá néki, hogy két naptól fogvást az asszonya az ágyban fekünnék, és minthogy Dom Baltazár véle nem fekszik, hogy néki ne alkalmatlankodjék, azért abban könnyebb mód is lehet, hogy bévigye Dom Sebastient hozzája.” (MN, 157–158)

<sup>61</sup> Dom Baltazard figyelmessége meg is hatja, és így igyekszik jó házastársnak lenni: „Ses attentions touchèrent Elvire; & voulant le détourner des idées qu’il pouvoit avoir, elle lui en marqua une vive reconnaissance, le priant de ne la point quitter, en l’assurant que sa présence avanceroit sa guérison, & que sa maladie n’étoit pas assez considérable pour l’obliger de passer dans un autre appartement...” (JA, VIII, 120.)

<sup>62</sup> JA, VIII, 122.

<sup>63</sup> MN, 158. „Dom Baltazard, lui dit-elle, vous est devenu bien cher, Madame, puisqu’il ne peut s’éloigner un moment sans vous faire de la peine.” (JA, VIII, 122.)

<sup>64</sup> MN, 158–159. „Hélas! lui répondit-elle, je voudrais que cela fût ainsi, je ne serois pas dans l’état où je suis; mais Léonore, est-ce à vous à me reprocher une conduite que vous devriez être la première à me prescrire? N’est-ce pas à vous à me soutenir dans mon devoir, ou à m’y soumettre si je m’en éloignois? Juste ciel, continua-t-elle, je suis la seule qui veuille aimer Lama! oui, Léonore, je vois que vous ne m’en parlez qu’avec chagrin, & que vous ne pouvez vous soumettre à l’ordre que je vous ai donné! Où étiez-vous tantôt, lorsqu’il est venu? Pourquoi ne me l’avez-vous pas dit? Enfin, que vous ai-je fait pour ne pas vouloir que je cherche à me procurer des jours heureux?” (JA, VIII, 122) – Mert a magyar szöveg korábban nem szólt Elvire már említett elhatározásáról és a feladatról, amivel Léonore-t megbízta, ezért itt következetesen el is marad a „je vois (...) que vous ne pouvez vous soumettre à l’ordre que je vous ai donné.” A „nem neked kellene-é engemet kötelességemben segítened?” az eredeti változat tartalmi háttérétől megfosztva, a magyar olvasó számára azt jelenti: az erkölcsnek Eleonorát is arra kellene indítania, hogy segítse őt példás feleségként viselkedni, és Dom Sebastient elfelejteni.

tényekre, a kimondhatóra, a kívülről láthatóra összpontosít. Ezzel összhangban az idézett párbeszéd új információkat is hordoz a magyar olvasó számára, a lelki folyamatokra is abból engedve következtetni, ami kívülről látható, amit a szereplők maguk elmondanak: a párbeszédből. Itt vesz tudomást az olvasó arról, hogy Elvir jó erkölcséből következően szeretné szeretni férjét, akihez csak azért ment hozzá, hogy Dom Sebastien életét megmentse, s akinek egész élete és boldogsága teljes összeomlását köszönheti. Érzelmekről van szó, benső gondolatokról, vívódásokról, és a fordító a szereplőkre bízva az olvasó tájékoztatását: párbeszédben villannak fel a lelkiekre vonatkozó lényeges elhatározások. A magyar szövegben a továbbiakban a párbeszéd Elvir és Eleonora, majd később Elvir és Dom Sebastien között ilyenformán mind drámaibb hatást érnek el, hiszen Elvir hozzá- és helytállásáról ezekből értesülünk először: az önmagához (is) kegyetlen erkölcsi kiállásáról, lelkének tépelődéseiről a szereplők szemtől-szemben való szóváltásából, főleg Elvirnek Dom Sebastienhez intézett szavaiból veszünk tudomást. Ezek a párbeszéddek természetesen a francia szövegben is megtalálhatók, de míg a francia narrátor a szereplők lelki folyamatainak előzetes bemutatását elvégezte, mintegy részletes háttérinformációt nyújtva, és azt a célt teljesítve, hogy cselekedeteik lelki indíttatásai által igazolva legyenek az olvasó előtt, a magyar szöveg narrátora nem vállalja a „színpadon” kívüli, háttérben zajló lelki események leírását, hanem úgy engedi láttatni azokat, ahogyan a párbeszéddekéből, mintegy színpadon a nézők előtt megvilágosodnak.

Amikor Elvir Alvaré érkezettéről értesül, megijed, kétségbeesetten félti jó hírét, lévén immár házas asszony. Mikor kiderül, hogy nem is Alvaré, hanem Dom Sebastien áll előtte, első reflexként ismét jó hírét látja veszélyben, majd a két szerelmes éles-gyors szóváltása, a félreértett érzelmek haragos összecsapása után tisztázódik enyhültebbé beszédük, melyben a jó erkölcsét féltő asszonyból kilép a szerető, a gyógyító, a megértő és vigasztaló nő. Talán a narrátor általi előzetes lélekelemzés elmaradásának is köszönhető, hogy a magyar változat ezen a ponton nagyobb drámai erővel bír, és sokkal több az olvasó számára. Egyfajta katarzist is megél az olvasó, hisz itt érti és ismeri meg Elvirt igazán. Bizonyosnak tűnik, hogy részletes lélekelemzés nem vonzotta a fordítót, általában rövidít az érzelemléírásokon, vagy – mint elemzett példánkban – balladai érzékkel párbeszédben fejezi ki azt, ami a lélekben lejátszódik.<sup>65</sup>

Ugyanakkor sokszor tűnik a *Mulatságos napok* olyan alapszövegnek, mely mintha olyan alakításra, kitöltésre várna, ami meg is történt volna, ha lett volna jókedv és remény a szerelemre a fordítóban. Vagy meg is történt, csak nem ismerjük azt a variánst. Harmadik feltételezésünk szerint nem volt célja a fordítónak esztétikailag teljes értékű művet létrehozni: amennyiben a rodostói magyar közösség közvetlen – esetleg felolvasás révén való<sup>66</sup> –

<sup>65</sup> Az itt elemzett szövegrésznek a magyar változatban a vágások révén erősebb drámai hatásáról a *Drámák határhelyzetben* című, 2012. szeptember 4–7. között Nyitrán megrendezett konferencia kötetébe leadott dolgozatomban is szólok.

<sup>66</sup> P. Szathmáry Károly így képzei ezt el: „A szintoly kedélyes, mint hős fejedelem, ki a száműzetési magány hosszú óráit esztérgályozással és olvasással rövidíté; esténként elég kényelmes udvarába gyűjté bujdosó társait, kiknek nagy része nejét, sőt gyermekeit is magával hozván, vagy ide kilopatván: a rodostói udvar «Nagy Törökországban» egy kis magyar szigetet képezett, melynek társadalma annyival inkább egygyé forrhatott, mert tagjai az idegen hazában egészen egymásra voltak utalva.” Hiszen, bár a cikkíró adatokkal nem támasztja alá állítása igazát, ezzel érvel: „Azt hiszem, nem csalódom, ha e beszélyek forrását nem annyira irodalmi művekben, mint az akkoriban divatozó azon szokásban keresem, mely szerint fejedelmi és előkelőbb udvaroknál a hosszú téli estéket nem egyszer mesék és ugynevezett «érzékeny történetek» elbeszélése által rövidíté az udvarnak egyik vagy másik költői hajlammal és tehetséggel vagy elbeszélő képességgel bíró tagja. Ez nálunk különösen Erdélyben annyira divatozott, hogy a székelek fonókáin máig is óra számra terjedő hasonló történeteket és meséket szoktak elmondani s még száz évtized előtt, akárhányszor megtörtént, hogy főuri családoknál is az



mulattatására szánta Mikes e fordítását,<sup>67</sup> a szöveg elbírt a rögtönzött, éles vágásokat is. A fent tárgyalt szövegrész ugyanis a drámai hatás előidézése mellett mintha olyan rövidítés lenne, mely igényelné a szálak elvarrását. Hirtelen jön Eleonora megjegyzése: nem tudunk Elvir férje iránt való kedveskedni akarásáról, és nem tudjuk ezt miért teszi. Elvarratlan szálnak tűnik azért is, mert a szöveg előzetesen hozzászoktatta az olvasót a szó hatalmában való bizalomhoz. Azelőtt olyan részletekről is tudomást szereztünk, hogy Elvir aludt, Eleonora nem szólt neki, hogy Dom Baltazár nála járt, de a lányok szóltak neki, és akkor utána küldött. Elvir elhatározásáról, hogy szeretni akarja Dom Baltazárt, nem tudósít a fordító. (Azaz inkább elegendőnek tartja, hogy egyszer-kétszer utaljon Elvir erkölcsös hozzáállására: „Arra nem kényszerítlek, hogy röllünk megemlékezzél, azt néked tiltja jó erkölcsöd, de a miénk nekünk azt parancsolja, hogy néked azt fogadjuk...”<sup>68</sup> – mondja Dona Catherina búcsúzva tőle a magára vállalt, Dom Sebastien életét mentő házasság előtt. Elvir válasza pedig ez: „arra az egy dologra kényszerítlek, hogy légy minden módon azon, hogy a szerencsétlen Dom Sebastien engem elfelejtsen...”<sup>69</sup>)

Mikes változatában vannak igényesen kidolgozott részek, s úgy tűnik, csupán a teljes szöveg szerkesztésében, a nagyobb vágások mentén hiányoznak az elvarrások, valamint a szókincset tekintve. Önkéntelenül merül fel a kérdés: a munkának ilyen félbemaradt fázisában ismerhetjük csupán Mikes szépprózafordító vállalkozását és tehetségét? A belső világ történéseinek leírását kívágja, előzetes részleges utalásokat bennehagy a szövegben, de ezeket nem hangsúlyozza, s a párbeszédre hagyja azok közlését. Mindez a rövidítéssel együtt drámaibb hatást eredményez. Ha tudatosnak nem is nevezhető ez az eljárás Mikes részéről, a dramatikus forma ösztönös előnyben részesítésének igen.

Elmondtuk már, hogy Eleonora Elvirnek azt hazudja, Alvaré szeretne beszélni vele. Elvir először megjegyzi, majd beleegyezik: „...enfin, elle (Léonore) s'énonca avec tant de force, & la malheureuse Elvire étoit si troublée, qu'elle ne put résister à ses raisons ; levez-moi, lui dit-elle, je ne suis point assez tranquille pour être au lit, tandis que cet homme me parlera...”<sup>70</sup> – „Egyszóval olyan hathatós szókkal beszéllé reá, hogy a keserves Elvir nem tudván mit tenni, mondá néki: - Segíts, hadd keljek fel az ágyból, mivel az ágyban nem beszélhetek azzal az emberrel.”<sup>71</sup> Elvire további készülődésének leírásából a fordításban elmarad a „passoit une simarre dans ses bras,” és a „ne pouvant se soutenir qu'à peine:” „en disant cela elle passoit

---

urnő és leányai ilyen történetek elbeszélése és a guzsaly mellett a női szolgaszeméllyel együtt viraszták át a fél éjszakát.” (P. Szathmáry Károly: „Mikes Kelemen kiadatlan két műve”, I. in *A Hon*, XIII(1875), 92. szám, 23. old.)

<sup>67</sup>Lásd R. Várkonyi Ágnes már említett tanulmányait, melyekben a tanulmány szerzőjé mellett érvel, hogy Mikes a *Törökországi levelek* darabjait közönségnek írta. Lásd még a 48. lábjegyzetet.

<sup>68</sup>MN, 151.

<sup>69</sup>Uo.

<sup>70</sup>J.A, VIII, 124.

<sup>71</sup>MN, 160. Érdekes kulturális szempontú különbség figyelhető meg a két szöveg között itt: a francia változatban a hölgy azért nem beszélhet férfivendégével az ágyból, mert nem elég nyugodt, nem a ruelle könnyed, időmulató-társalgó helyzetében érzi magát. A magyar változat Elvirje ezzel szemben azért siet felkelni, mert vendégét, különösen férfivendégét nem illik az ágyban fekve fogadnia. Ilyen jellegű módosítás *Az Eleonora de Valesco történetében* az a szöveghely, melyben Eleonora de Valesco kedves szobalánya, Beatrix, nő nemére hivatkozva indokolja, hogy ráérzett arra: Kerme szerelmes úrnőjébe. „Oui, Madame, continua-t-elle voyant rougir Léonore, mon sexe me rend trop attentive à ce qui vous touche pour ne m'être pas aperçue que Kerme vous adore...” (J.A, IV, 35, kiemelés tőlem) – „A tehozzád való hűségem hozza magával, hogy mindenre vigyázzak; azért észre is vettem, hogy Kerm tégedet igen szeret...” (MN, 20–21, kiemelés tőlem). Az a férfi író módosítja így a szöveget, akinek fontosabb az úr-szolga viszonyban megnyilvánuló vigyázó hűség (amely a konkrét szerző fejedelméhez való viszonyulását is a leghangsúlyosabban jellemezte).

une simarre dans ses bras ; & s'étant jettée dans un fauteuil, ne pouvant se soutenir qu'à peine, elle attendit que Léonore lui amenât le prétendu Alvarés.”<sup>72</sup> Ez a magyar változatban így rövidül le: „Ezt mondván egy karosszékből ült, és várta, hogy Eleonora hozzája vigye a csalárd Alvarét.”<sup>73</sup> Az Elvir gyengeségére utaló szavak ismét elmaradnak a fordításból.

Ezután éles vágások következnek, ami az érzelmek belső dülését illeti oly módon, hogy az nem válik a magyar szöveg kárára, sőt inkább a két szerelmes szóváltása válik így mintegy drámaibbá. Az érzelmek nagysága és milyensége a magyar olvasó előtt itt válik világossá nemcsak az azokat megélő szereplők, hanem az olvasó számára is: párbeszédben. A fordításbeli vágások mennyiségének és minőségének láttatására íme a két különböző nyelvű szövegrész:<sup>74</sup>

„Souza n'étoit pas dans une meilleure situation : il s'étoit rendu à l'heure marquée dans le cabinet de jasmins, **accompagné de son désespoir, & du seul Alvarés qui y resta, tandis que Léonore conduisoit ce malheureux amant dans sa chambre, où elle l'avoit enfermé** : il n'avoit pas dit une parole pendant tout ce tem-là ; **accablé des plus touchantes réflexions**, il sembloit à Léonore qu'elle conduisoit un spectre plutôt, qu'un homme vivant ; **en effet, lorsqu'il songeoit qu'il ne pouvoit plus voir, sans lui faire commettre un crime, celle qui, quelques jours auparavant, se faisoit un honneur de l'aimer, de l'entendre, & de le recevoir à toutes sortes d'heures, il ne se connoissoit plus.**

Quand il se vit seul dans cette chambre si près d'Elvire, & que tout cela se passoit dans le palais de son rival, sa fureur se réveilla à un tel point, que Léonore, qui le vint chercher dans ce fatal instant, ne put parvenir à le calmer ; & marchant comme un homme éperdu, s'étant à peine instruit de ce qu'elle avoit fait, il entra dans l'appartement de la triste épouse de Lama, sans savoir ce qu'il faisoit.”<sup>75</sup>

A magyar változatban ugyanez így hangzik :

„Dom Sebastien hasonló nyughatatlanságban volt, aki is a kertből az Eleonora házában menvén, egy szót sem szólhatott. Úgy tetszett Eleonorának, hogy nem egy élő embert, hanem egy halált viszen a házban. És azt sem tudta, hogy mit csinál, amidőn az Elvir házában viték.”<sup>76</sup>

A protoszövegben a narrátor Dom Sébastien érzelmeiről ismét pontosan beszámol, a magyar változathoz ez kimarad. A francia változatban Sébastien növekvő haragjáról is értesül az olvasó, és arról, hogy Léonore alig tudta lecsillapítani. Ehhez képest a magyar szöveg rövid, pergő, a külső cselekmények gyors zajlásának megjelenítésére veti a hangsúlyt: elhallgatás keltette intenzitással érzékelteti a történetek csendes, gyors lefolyását, és Dom Sebastien lelkiállapotát is csupán egy-két szóval írja le. Ilyen szűkszavú környezetben többszörös hatású a „nem egy élő embert, hanem egy halált viszen a házban” mondat, és jól ráérez a fordító, hogy a mondat hatásosabb, ha felcseréli a tagmondatokat, és tagadó formát használ: „elle conduisoit un spectre plutôt qu'un homme vivant” helyett „hogy nem egy élő embert, hanem egy halált viszen a házban.” Sikerült Mikesnek úgy rövidítenie, hogy két hatásos mondatot választott ki a bőbeszédű francia érzelemábrázolásból. Ugyanakkor a magyar olvasó előtt Sebastien haragja nem, csak fájdalma és elveszettsége rajzolódik ki.<sup>77</sup>

<sup>72</sup> JA, VIII, 124.

<sup>73</sup> MN, 160.

<sup>74</sup> A félkövér kiemelés a magyar fordításból kimaradt részt jelzi.

<sup>75</sup> JA, VIII, 124–125.

<sup>76</sup> MN, 160.

<sup>77</sup> A fájdalom – szűkszavú, de hatásos – érzékeltetése megmarad. Mikes csak a bánatot, szomorúságot túlburjánzó leíró részeket igyekezett rövidíteni. Részvéte a szenvedő ember iránt mindig jelen van, de ezt nem

A *Les journées*-ban a következő passzus is emlékeztet arra, hogy Dom Sébastien Elvire iránti haragjában is szánta el magát a beszélgetésre: korábbról tudjuk, hogy előtte akarja megölni magát, s haragját erőteljesen hangsúlyozza. A francia szöveg közvetlenül Dom Sébastiennek Elvire-hez érkezése előtt is utal arra, hogy szemrehányás céljával jött: „Mais lorsqu’il la vit un mouchoir sur ses yeux, la tête penchée sur des carreaux qui la soutenoient, sans autre mouvement que celui que lui donnoient ses sanglots, percé jusqu’au fond de l’ame d’un spectacle, auquel il n’étoit pas préparé, l’amour reprénant son empire, les reproche qu’il vouloit faire s’évanouirent...”<sup>78</sup> – Ebből a szövegrészből a magyar változatban ennyi olvasható: „Akit is nagy keserűségben látván, a szíve azon megesék...”<sup>79</sup> Ez a másik elvarratlan szálra utaló hely a Mikes-szövegben. Itt ugyanis nem hangsúlyozott (csak oldalakkal előbb egyszer említett<sup>80</sup>) Dom Sebastien haragja. A magyar olvasó előtt a szerelmes, a fájdalommal teli, az élete értelmét elvesztett Dom Sebastien megy Elvirhez. Furcsán hat így a „szíve azon megesék” mondat. A franciával összevetve ellenben érthető: azt jelezné, hogy amint a síró Elviret meglátta, haragja elmúlt: szíve megesett rajta. Zokogni ellenben itt sem látjuk a magyar szöveg Elvirjét. A tényt, hogy Elvir egy keszkenőt tart a szeme előtt a fordító számára annyiban fontos átvenni az eredetiből, hogy ezzel magyarázhatja, miért nem látta Elvir első perctől, hogy Dom Sebastien és nem Alvaré borult a lábaihoz: „Dona Elvir pedig, aki egy keszkenőt tartott a szeme előtt, azt gondolá, hogy Alvaré tiszteletből és szomorúságából cselekednék aztot, mondá...”

A magyar szövegben a fájdalmában szinte halott Dom Sebastien érkezik Elvir elé. A haragnak háttérbe szorítása egészen más hatást vált ki az olvasóban: önkéntelenül több részvéttel fordul e főszereplő felé – ahogyan Mikesnek a fordításhoz való ilyen természetű hozzáállására már Zolnai Béla felhívta a figyelmet.<sup>81</sup> Sebastien haragjáról már rég elfeledkeztünk, sőt azt nem is vettük komolyan. Előttünk nem a nagy haragjával erőt sejtető francia hős, hanem annak teljesen elvesztett magyar változata áll. Ezért zavarbaejtő a „szíve azon [Elviren] megesett” mondat, mely mintha csak a nagy vágásokra figyelő rövidítés következtében maradt volna a szövegben a „percé jusqu’au fond de l’ame d’un spectacle,

---

az illetén érzelmek és általában az érzelmek hosszas rajzával fejezi ki. Érdekes módon, ami a sírást, érzelmi gyengeséget illeti, a női szereplők esetében hallgatja el a leggyakrabban.

<sup>78</sup> *JA*, VIII, 125.

<sup>79</sup> *MN*, 160.

<sup>80</sup> Hat oldallal előbb a Dom Sebastien Lisszabonba való titkos elindulásáról szóló rész előtt hagy a fordító erre való utalást a szövegben: Dom Sebastien elhatározza, hogy véget vet életének, és ezt a következőképpen fogalmazza meg: „Alvaré, én feltettem azt magamban, hogy meghaljak, de azt akarom, hogy a kegyetlen Elvir bizonyosága légyen halálomnak.” (*MN*, 154.) A továbbiakban a szöveg erről nem tesz több említést, csak Dom Sebastien bánatáról és szerelméről. Alvaré „Ott előbeszéllé neki [Eleonorának], hogy miért küldetett volna, hogy az ura micsoda nagy keserűségben volna, aki teljességgel feltette magában, hogy az Elvir lábaihoz boruljon.” (*MN*, 157.) „A micsoda veszedelemre tette magát, hogy Lisbonába visszatért. En azért rettegek. Ki sem megyen innét addig, amég nem látja Dona Elviret. És azt tudom, hogy mindeféle veszedelemre veti magát, ha ezt meg nem engedik néki.” (uo.) Eleonora Elvirnek pedig így szól Dom Sebastienről: „Asszonyom, tudom, hogy haragodban esem, de lehetetlen volt másképpen cselekednem, és meg kellett Alvarénak ígérnem, hogy hozzád hozom. Az életiben jár az urának. Szükséges, hogy veled beszéljen, és másnak meg nem mondhatja titkát csak néked...” (*MN*, 159) Ugyanakkor erről szól a levél, amelyet Dom Sebastien anyjának hátrahagy indulása előtt: „Az én földem közel vagyon ahhoz, akiért kesergek, és még messzebb megyek, hogy elvégezzem azt az életet, amelyet csak azért tartották meg, hogy azt nagyobb gyöttrődéssel töltssem.” (*MN*, 156) Gyöttrődést igen, de haragot ebből a levélből nem olvasunk ki. Legfeljebb az utolsó szavakból, melyeket így parafrázálhatnánk: inkább ne mentette volna meg Elvir az életemet, mert így csak szenvedésre ítélt. Enyhe szemrehányás érződik ki szavaiból, de több nem.

<sup>81</sup> A *Les journées*-ből átvett, a *Törökországi levelek*be foglalt Dom Antonio története kapcsán idéztük már: Zolnai Béla: *i.m.*, 45.

auquel il n'étoit pas préparé, l'amour reprenant son empire, les reproches qu'il vouloit faire s'évanouirent..." részt helyettesítve.

Mikes egyszerűsítő törekvéseire további példák is találhatók. Elsősorban ezek azok a művészi és Mikestől elvitathatatlan drámai érzékkel véghezvitt módosítások, amelyek személyesebbé, meghittebbé alakítják a magyar szöveget:

„...& se laissant tomber a ses pieds, il embrassa ses genoux sans pouvoir s'exprimer autrement que par ses soupirs.”<sup>82</sup> – „...és a földre esván, a térdeit megölelé, és a sok suhajtási miatt nem szólhata.”<sup>83</sup>

Árnyalatnyi, de hatásos különbség van a „másképp nem fejezhette ki magát, mint sóhajtásaival” és a „sok suhajtási miatt nem szólhata” között: a magyar szövegben intenzívebben érezhető a teljes némaság.

„Eh bien, Madame, continua-t-il en se relevant les yeux étincelans, il faut vous prouver ma reconnaissance, puisque vous en attendez de plus éclatantes marque; je vous rends cette vie que vous m'avez sauvée, & je la sacrifie au bonheur de celui que vous m'avez préféré.”<sup>84</sup> Itt alig észrevehető változtatás került Mikes szövegébe, mégis lényeges: a személytelen *il faut-t* feloldja, a *les yeux étincelans-t* *tűzes szemei*-ként fordítja, és ezzel több melegséget is asszociál a kifejezéshez; a *plus éclatantes marques* veszít hiperbolikus jellegéből: „Éj, asszonyom – felemelvén tűzes szemeit –, meg kell néked mutatnom háláadásomat, minthogy annak jelit kívánod. Visszáadom néked azt az életet, amelyet megszabadítottál, és azt annak szerencséjére áldozom, akit nálamnál nagyobbra becsültél.”<sup>85</sup>

Az érzelmi megnyilvánulások – mint eddig is láttuk – a francia szöveghez képest Mikesnél mindig visszafogottabbak: „Souza, lui répondit Elvire baignée de pleurs...”<sup>86</sup> – „Dom Sebastien – mondá Elvir könyves szemekkel...”<sup>87</sup> – összhangban a fájdalomban már korábbról is elsősorban erősnek megismert magyar Elvir-képpel: itt sem zokog és szemei nem *könnyekben fürdenek*, csak *könnyeznek*.<sup>88</sup> Mikes sűrítő-rövidítő eljárása a legdrámaibb pillanatokban a leghatásosabb. Míg a francia eredeti az *ardeur*, *flamme*, *extase* és a női szépségre való utalás szinte kötelező toposzait a legdrámaibb jelenetekben sem nélkülözi, Mikes lemond róluk, és arra a rövid időre engedi összpontosítani az olvasót, amely az egymást szeretők rendelkezésére áll, hogy érzelmeiket és helyzetüket tisztázzák, mindezt rövid, sietős (mellék)mondatokkal érzékeltetve. A szerelmesek szóváltása kezdetén az *amoureux Souza a szerencsétlen Dom Sebastien* lesz, ezzel is az egymást szeretők tehetetlenségét, helyzetük kétségbeejtő mivoltát húzva alá: „Elvir, en parlant de la forte, avoit un air de candeur & de majesté qui la rendoient si belle & si respectable, que l'amoureux Souza, qui la regardoit attentivement, en fut rempli d'étonnement & d'admiration : il garda quelque tems un silence qui tenoit de l'extase ; & sa fureur se ralentissant à mesure qu'il parcourait des yeux cette éclatante beauté, il se laissa tomber à ses pieds, & lui jettant des regards, où l'ardeur de sa flamme paroissoit triompher de celle de son courroux : je sens bien, lui dit-il ...”<sup>89</sup> – „Elvir

<sup>82</sup> JA, VIII, 125.

<sup>83</sup> MN, 160.

<sup>84</sup> JA, VIII, 127.

<sup>85</sup> MN, 161.

<sup>86</sup> JA, 127.

<sup>87</sup> MN, 162.

<sup>88</sup> Elvirnek házassága előtt Dona Catharinával utolsó találkozásakor tanúsított magatartásának két különböző nyelven történt leírása is ilyen: a mikesi változat az érzelmek elnémitő hatásának jelzésével bővít: „Cette réflexion fit recommencer ses pleurs & ses sanglots” (JA, VIII, 106) – „Ezekre a szókra lecsordulának könyvei szemeiből, és nem is szólhata.” (MN, 150)

<sup>89</sup> JA, VIII, 128–129.

ezeket a szöveget oly ékességgel mondá ki, hogy a szerencsétlen Dom Sebastien, aki a szeméit rólla le nem vette, csudálkozással hallgatá, és egy kevés ideig nem felelhetvén, minden haragja elmúlték, a lábaihoz esék, és mondá...<sup>90</sup>

Látható, hogy az egyszerűbb, de egyszerűségében is kifejező magyar szöveg a szerelmesek közti meghittséget és érzelmeiket nem annyira a választott szókinccsel juttatja kifejezésre, mint inkább olyan változtatásokkal, mint amilyen tegeződésük (a francia szereplők magázódásával szemben), vagy az olyan tartalmi megoldásokkal, mint például az a jelenet, melyben a női szív az erkölcs kétségbeesett őrizni akarása mellett őszinteségeért cserébe többek között ezt és így kéri szerelmétől, miután egy perccel előbb magát megölni képesnek látta fájdalmában (a francia változatban a keményebb *exiger*, a magyarban a *kívánok* fejezi ki e kérelmet<sup>91</sup>): „...l'autre, de m'écouter sans m'interrompre, & lorsque j'aurai parlé, de ne point profiter de ce que je vais vous dire pour m'entretenir d'un amour que je ne puis plus écouter...<sup>92</sup>” Mikes szövegében „csendességgel hallgasd meg beszédimet”-té enyhül a „sans m'interrompre,” és elmarad a kissé vádaskodó *profiter* fordítása is, melyből egy szigorúbb hangvételű figyelmeztetés olvasható ki: „A második a', hogy csendességgel hallgasd meg beszédimet, és hogy énnekem szeretetedről semmit ne szólj, mivel már most én azt meg nem hallgathatom.”<sup>93</sup>

Elvir itt, az elkövetkező párbeszédben mondja el Dom Sebastiennak, s így a magyar olvasónak is mindazt, ami lelkében lejátszódott, s amit a francia szöveg előbb már részletesen leírt, mint a mindentudó narrátortól származó információkat. Elvir szavait a mai olvasó is lenyűgözve olvashatja: a női lélekről mély igazságokat a legegyszerűbb őszinteséggel feltáró mondatok ezek, melyek legkorábban kapcsolódnak az Angelica/Júliához a *Szép magyar komédiában*, a Victoriához a *Constantinus és Victoriában*<sup>94</sup> vagy a szép Magelónához,<sup>95</sup> ha nem is stílusgazdagság, de drámai őszinteség és mélység tekintetében. Többszörös örömet érezhet e gondolatok felett az olvasó azért is, mert Elvirt és kegyetlennek tűnő önfeláldozó tettét nemcsak Dom Sebastien, de ő is itt érti meg igazán. Elvir lelkiállapotáról házassága óta alig tudunk valamit. Itt viszont egyszerre derül ki a magyar változat egyszerű, kiegyensúlyozott mondataiban, hogy Elvir a szív és erény harcát megvívta, életét „eltemette,” és felkészült tovább lépni az erkölcsök követelményeinek megfelelően. Dom Sebastiennel beszélnie nem szabadna, de beszél („én sem titkolom el előtted, ami a szívemben vagyon (...) annak minden titkát elődbe teszem”<sup>96</sup>), hogy másodszor is életét mentse. Azután okít, magyaráz és feladatot ad az elveszettnek: „Élj, és hadd legyen az a vigasztalásom szerencsétlenségemben, hogy én mentettelek meg a haláltól.” A mondanivaló súlya nem is tűrne díszített stílust. Elvir szavai Dom Sebastien öngyilkossági kísérlete után hangzanak el. (Elvir beszédének második részét idézzük):

<sup>90</sup> MN, 162–163. (Szóváltásuk kezdetén a haragot Elvirnek első szavai váltják ki Dom Sebastienből: azzal, hogy titkon hozzámert, „te engemet gyalázz, elvesztesz. Másféle háláadásnak jelít vártam volna tőled.” – mondja a jó hírét féltő Elvir.

<sup>91</sup> „...j'exige deux choses de vous...”/ „...két dolgot kívánok tőled...” – JA, VIII,128; MN,162.

<sup>92</sup> JA, VIII,128.

<sup>93</sup> MN,162. A szerelmi és érzelmi szókinccs terén megfigyelhető változtatásoknak a magyar változatban egyszerűbb, ugyanakkor drámaibb és meghittebb hangulatteremtő hatásával a *Társalgó időmúlatus: a Mulatságos napok a francia eredeti és az angol változat tükrében* című dolgozatomban is foglalkozom. (In. Tüskés: *Író a száműzetésben...*, 187–195. old.)

<sup>94</sup> A *Constantinusnak és Victoriának egymáshoz való igaz szerelmekről* című, ismeretlen szerzőjű, a 16–17. század fordulójáról datálható udvari drámánkról van szó.

<sup>95</sup> Tesséni Wenczel: *Kedves és nyájás história az szép Magelónáról, Neapolis királynak leányáról, és egy Péter nevű vitézről az ezüstös kulcsokkal, ki egy provinciabeli gróf fia volt*, Lőcse, 1676.

<sup>96</sup> MN, 162.

„Ekkor a szép Dona Elvir maga mellé ültetvén, egy kis gondolkodás után mondá:

Dom Sebastien, amit néked akarok mondani, a' nehéz a jó erkölcsömnek, de könnyű a szívemnek, mivel megszoktam volt tégedet szeretni. Természet szerént való dolog azt néked megmondanom, de nem szabad már azt megvallanom, mindazonáltal arra erőltetsz. És hogy másodszor is megmentsem életedet, azért vallom ezt meg utoljára neked és végképpen. Igenis Dom Sebastien, olyan kedves vagy ma nékem, mint amely voltál, amidőn parancsolták, hogy szeresselek, és a mennyek az én bizonyságim, hogy ha az életedet megszabadíthattam volna életemmel, sokkal kevesebb keserűséggel választottam volna a halált, mint azt az állapotot, amelyben vagyok.

De még többet is mondok, mert én sürgettem magam házasságomat, mivel attól tartottam, hogy mentől továbbra halad, annál hamarabb vége lesz életednek, és mentől inkább siettettem szerencsétlenségemet, annál bizonyosabbnak gondoltam lenni életedet. Egyszóval, magamot elfelejtettem, és csak róllad gondolkodtam. A dolog úgy kívánta, hogy én magamot feláldozzam azért, hogy a te életedet fel ne áldozzák. Az egész Lisboa tudja ezt az igazságot, lehetetlen, hogy te ne tudjad.

A szeretetem vezérlett engem, a hűségem meg nem változott, és az ártatlanságom megment engem, és bizonyosságot teszen rólam. Ilyen vallásim után nem kételkedhetel kegyetlen állapotjáról szívemnek. De minthogy nem tudod az én végső szándékomot, hacsak tudtadra nem adom, tudd meg tehát azt, hogy mentől kedvesebb voltál nekem, annál inkább igyekezem azon, hogy kirekeszthesselek emlékezetemből. Erre mind a nyugalmam, becsületeм, kötelességem kényszerít. Azt ne tudakozzad, hogy ha végbenvihetém-e azt? Ezt a titkot csak nekem kell tudni. Hanem azt tudd meg, hogy szükséges azt végbenvinnem, sőt még a te tiszteletedet sem érdemleném meg, ha másképen cselekedném. Már énnekem se a' nem szabad, hogy lássalak, se a', hogy hallgassalak, és arra nem kötelezdhetsz, hogyha gyalázatomot nem kívánsz. Ha engemet szerettél, vagy ha engemet még szeretsz, a becsületeмnek olyan drágának kell néked lenni, valamint magamnak. Meg ne homályosítsd tehát azt haszontalan cselekedetiddel. Igyekezzél azon, hogy győzd meg szeretetedet, és abból meglátom, hogy szerettél engemet. De megintlen az én igyekezetem, hogy tégedet elfelejthesselek, az én jó erkölcsömet bizonyítsa meg neked, és nem hűségteलenségemet. Él, és hadd legyen az a vigasztalásom szerencsétlenségemben, hogy én mentettelek meg a haláltól. Egyszóval tartsd meg azt az életet, amely nékem oly drágában telik, és ne tedd veszedelemre, abban a helyben ahol vagy. Hadd el azt örökösön, vagy pediglen csak akkor jöjj vissza, amidőn a szerencsétlen Elvir elvégezi életét. Akkor megengedem, hogy eszedben jussak, hogy szeretetemmel magadnak hízelkedjél, és hogy magadot megvigasztaljad halálom után. Eredj – mondá néki sebes könnyhullatásával –, menj el innét sietséggel, és eltávozásoddal vidd el rettegésimet. Énnekem ne felelj, mert én azt magamnak mind megmondom, amit akarnál nekem mondani. Mind tudom amit gondolsz, és a' meghatotta szívemet. Tekintsd meg szívemet, hogy micsoda állapotban vagy, valamint én megtekintem a tiédet, és az én rajtad való hatalmomnak adjad azt az utolsó jelét, hogy engedelmeskedjél nekem.

És többet nem szólhata.”<sup>97</sup>

A szöveg szépségének láttatására idéztük a teljes részt. A protoszöveg megfelelő passzusával összevetendő idézzük a francia változatot is :

„Alors, Elvire, l'ayant obligé de s'asseoir, après avoir un moment rêvé : Dom Sébastien, reprit-elle, tout ce que j'ai à vous dire coûte beaucoup à ma vertu, & rien à mon cœur, accoutumé à vous aimer; il m'est naturel de vous le dire, mais il ne m'est plus permis

<sup>97</sup> MN, 163–165.

de vous l'avouer: cependant vous m'y forcez; & c'est pour vous sauver une second fois, que je prends cette dernière licence: oui, Souza, vous m'êtes aussi cher aujourd'hui que le premier moment qu'on m'ordonna de vous en assurer; & je prends le ciel à témoin, que si j'avois cru que ma vie eût pu garantir la vôtre, j'aurois choisi la mort avec bien moins de douleur que le parti que j'ai pris.

Je vous dirai bien plus, j'ai pressé moi-même mon hyménée: chaque instant de retardement m'en paroissoit autant de retranchés à vos jour; plus je faisais avancer mon malheur, & plus je croyois assurer votre vie; enfin, je me suis oubliée moi-même pour ne songer qu'à vous; l'effet a prouvé qu'il falloit que je me sacrifiasse pour vous empêcher de l'être; tout Lisbonne est témoin de cette vérité, il vous est impossible de l'ignorer.

Ma tendresse m'a guidée, ma fidélité ne s'est point démentie, & mon innocence me justifie. Après un tel aveu, vous ne pouvez douter de la cruelle situation de mon coeur, l'état où je suis le témoigne assez; mais comme vous ne pouvez savoir mes dernières résolutions, sans que je vous en instruisse, sachez, que plus vous m'avez été cher, & plus je vais travailler à vous bannir de ma mémoire, mon repos, ma gloire, mon devoir, tout m'en prescrit la loi: ne vous informez point si j'aurai la force d'y parvenir, c'est un secret que je me réserve; songez seulement qu'il le faut, & que je me rendrais indigne de votre estime même, si j'en usois autrement. Il ne m'est donc plus permis de vous voir & de vous entendre, & vous ne pouvez plus m'y contraindre qu'en me déshonorant; si vous m'avez aimée, si vous m'aimez encore, ma gloire vous doit être aussi chère qu'à moi; ne la ternissez donc point par d'inutiles tentatives; & par votre résolution à me fuir, affermissez les miennes; tous les efforts que vous ferez pour vaincre votre amour, me seront autant de preuves que vous m'avez parfaitement aimée. Mais aussi que les soins que je prendrai de vous oublier, vous soient autant de témoins de ma vertu, & non d'une lâche infidélité; vivez pour me laisser cette consolation, dans mes malheurs, que c'est moi qui vous ai garanti de la mort; enfin, conservez des jours qui me coûtent trop cher pour les exposer au péril que vous courez en ces lieux; abandonnez-les pour jamais, ou n'y revenez que lorsque la malheureuse Elvire aura terminé sa triste destinée: alors je vous permets de vous souvenir de moi, & de flatter votre tendresse de tout ce qui pourra vous assurer de la mienne, & vous consoler de m'avoir perdue. Allez, continua-t-elle en versant un torrent de larmes; partez promptement; dissipez mes craintes mortelles, en vous éloignant; ne me répondez point, je me dis tout ce que vous avez à me dire: je sais tout ce que vous pensez, je n'en suis que trop attendrie; lisez dans mon coeur comme je lis dans le vôtre, n'en exigez pas davantage; & pour dernière marque de mon pouvoir sur vous, obéissez-moi. Elle se tut, ...<sup>98</sup>

Érdemes először megfigyelni, mi az, amit a fordító nem hoz át a protoszövegből: a *triste destinée* egyszerűen *életét*, a *que vous m'avez parfaitement aimée* *hogy szerettél engemet*, a *dissipez mes craintes mortelles* pedig *vidd el rettegetésimet* lesz. Mindegyik esetben a szomorúság és a szenvedés nagyságából vesz el a fordító valamilyen módon: elhagyja a *szomorú* (*triste*) jelzőt akárcsak a *halálos-t* (*mortelle*), és a *szeretet* szó mintha önmagában a tökéletességet rejtene, nem érzi szükségét a *parfaitement* jelző lefordításának, nem is érez hiányt emiatt a magyar olvasó. A *ma tendresse* is egyszerűen a *szeretetem* szóval kerül át a célnyelvi szövegbe. A további egyszerűsítések sem hoznak esztétikailag kevesebbet át az eredeti változatból: *si j'aurai la force d'y parvenir* – *hogy ha végbemihetém azt*. A *c'est un secret que je me réserve* így módosul: *azt a titkot csak nekem kell tudni*. Szinte a gyerekre vigyázó anya hangja hallszik ki Elvir szavaiból, aki tudja, mi jó, mi rossz mindkettejük számára; a *kell* szóval meg is magyarázza, miért tartja meg magának a titkot: mert így helyes. A francia változat ehhez képest, ilyen akaratlan magyarázat

<sup>98</sup> JA, VIII, 129–131.

nélkül egy kissé önös felhangot kap: *ez olyan titok, melyet megtartok magamnak. A songez seulement qu'il le faut* ellenben olyanszerű hatással enyhít, mint a magyar változat, ugyanakkor a határozottabb *hanem azt tudd meg, hogy szükséges azt végbevinnem*-ként hangzik magyarul. Az *en versant un torrent de larmes*-nak a bánat súlyát aláhúzó, hangzásában is keményebb hatását a könnyhullatás csendes sírást jelző alakja tompítja még akkor is, ha *sebes könnyhullatás*-ról van szó. Jellegzetes mikesi összevonást figyelhetünk meg a következő részben: *Et par votre resolution à me fuir, affermissez les miennes; tous les efforts que vous ferez pour vaincre votre amour, me seront autant de preuves que vous m'avez parfaitement aimée.* Mikes az első mondatot elhagyja, de annak felszólító módját átviszi a következőre, az *affermissez* jelentését is részben áthozza az *igyekezzél* szóval. Elvir beszédét az *elle se tut* zárja le a francia eredetiben. Vitathatatlanul többet mond ennél az *és többet nem szólhata* a magyar variánsban.

„Egyszóval, magamat elfelejtettem, és csak róllad gondolkodtam. A dolog úgy kívánta, hogy én magamat feláldozzam azért, hogy a te életedet fel ne áldozzák. Az egész Lisbona tudja ezt az igazságot, lehetetlen, hogy te ne tudjad.”<sup>99</sup> – „enfin, je me suis oubliée moi-même pour ne songer qu'à vous; l'effet a prouvé qu'il falloir que je me sacrifiasse pour vous empêcher de l'être; tout Lisbonne est témoin de cette vérité, il vous est impossible de l'ignorer.”<sup>100</sup> A célhatározói alárendelést kapcsolatos mellérendelő viszony váltja fel a célszövegben, így nem a magáról valamilyen célból tudatosan lemondó hősnőt („je me suis oubliée moi-même pour ne songer qu'à vous;”), hanem a magáról önkéntelenül elfeledkezőt látjuk magunk előtt („magamat elfelejtettem, és csak róllad gondolkodtam.”) A grammatikai váltásnak köszönhetően lesz a magyar szöveg szereplője oldottabban a szerelemben elfeledkezővé, nem annyira védekezővé, mint inkább beletörődötten és fáradtan akár hibáját is elismerővé. Egyetlen mondatban így sikerül Mikesnek kifejeznie azt, amit a francia szöveg narrátora a párbeszédet megelőzően Elvire lelkébe látva hosszasan leírt: furdalta a lelkiismeret, hogy talán hibázott, hogy vállalta ezt a házasságot, de a helyzet uralkodott fölötté és nem ő volt ura a helyzetnek. Mikes szavaival: „Egyszóval magamat elfelejtettem, és csak róllad gondolkodtam.”

A „tout Lisbonne est témoin de cette vérité, il vous est impossible de l'ignorer” mondat is a legegyszerűbb magyar nyelven kerül fordításra: „Az egész Lisbona tudja ezt az igazságot, lehetetlen, hogy te ne tudjad.”<sup>101</sup> Ezt a mondatot már csak egyetlen fokkal lehetett volna még jobban leegyszerűsíteni: „Az egész Lisbona tudja [ezt], lehetetlen, hogy te ne tudjad.”

Az összehasonlító elemzést összegezve elmondhatjuk: az érzelemábrázolás Mikes fordításában mintegy megjelenítéssé módosul. Tudatosan változtat a könnyes jeleneteken; az érzelmeket mintegy színpadon, párbeszédekben hagyja feltörni, vagy jó érzékkel történő rövidítéseiben az eredetiből a leghatásosabb mondatokat választva ki ad a lelkiállapotot nem részletezve leíró, de azt hatásosan érzékeltető megoldást. Az e *históriában* talált két, a szövegészövést illető elvarratlan száltól eltekintve, rövidítéseiben, vágásaiban következetes ahhoz a nőképhez, amelyet a magyar olvasóhoz közvetíteni szeretne, és ahhoz az érzelmi megnyilatkozásokhoz való mérsékeltebb hozzáálláshoz, melyet szöveg módosításaiban a francia változathoz képest követendőnek vél. Ez a maga korában divatos, több nyelven is sok kiadást megért szövegegyüttes, a *Les journées amusantes*, olyan kulturális és szövegkörnyezetbe kerül át a magyar változat révén, mely kétszeresen is igényelhetette létrejöttét: nemcsak mint a korra jellemző tudásra- és egzotikus érdekességekre való éhség

<sup>99</sup> MN, 163.

<sup>100</sup> J.A, VIII, 130.

<sup>101</sup> Uo.



kielégítését célzó szöveg funkcionált, hanem egy sajátos, az önkéntes és kényszerű száműzetés politikailag determinált helyzetében létfontosságú, az idővákuumot kitöltő szövegként. Így nemcsak a mindenkori olvasót, hanem a helyzet konkrét olvasóját<sup>102</sup> is nevelő és mulattató szövegként minősíthető, melynek keletkezését, magyarrá válását ezek a tények mindenképpen befolyásolták.

A dolgozat elején feltett kérdést – a különböző lehetséges, de általunk nem ismert variánsskálán hol helyezhető el ez a fordításszöveg? – ezzel a dolgozattal csak részben tudtuk megválaszolni. A teljes szöveg vizsgálatára lesz szükség ahhoz, hogy következtetéseinket érdemben le tudjuk vonni ebből a szempontból is. Annál is inkább, hogy az itt elemzett szöveg – például *Az Eleonora de Valesco históriájához* vagy *A Rakima históriájához* képest – aránylag jobban kidolgozott, nagyrészt igényesebben megírt textus.

---

<sup>102</sup> E kifejezésen a Lintvelt-féle négyzetes narratív modellt követve a fikció világába még be nem lépett, elvont olvasói szerepét még fel nem vett olvasót értjük: a valóságban olvasóként is résztvevő konkrét egyént. (Bíró Béla: „Vizualizált narratív modellek”, in uő.: *Narratológia*, K-vár, Scientia, 2004, 38–40. old.) Lintveldi értelemben használom a *konkrét szerző* kifejezést is a 71. jegyzetben.

## JUHÁSZ GYULA ELFELEDETT FERENC JÓZSEF-EMLEKBESZÉDE

Juhász Gyula az első világháború kitörése előtti évben, 1913-ban helyezték a makói állami főgimnáziumba. Három évvel később, 1916-ban, a gimnázium magyartanáraként Ferenc József halálára emlékbeszédet mond az intézmény önképzőkörében, amely a Makói Újságban meg is jelenik. Számos kérdést fölvet a szóban forgó írás, mi több, Juhász Gyula Ferenc József-képének, s a Monarchiához való viszonyának problematikájához is utat nyit.

Az újságban megjelent emlékbeszéd nehezen került be az irodalomtörténeti kutatások folyamába,<sup>1</sup> ugyanis a hatvanas, majd a hetvenes években kiadott kritikai kiadás nem közölte Juhász ezen szövegét. Az Ilia Mihály és Grezsa Ferenc által sajtó alá rendezett kötetben<sup>2</sup> vélhetően politikai okok miatt nem jutott hely a Ferenc József-emlékbeszédnek, a jegyzetek között a szöveg eredeti megjelenési helye olvasható csupán. A miskolci Felsőmagyarország Kiadó 2004-ben jelentetett meg több, a kritikai kiadásból hiányzó Juhász-szöveget, ám főként a költő szakolcai írásainak köréből, így a kötet ezt a szöveget (érthető okokból) nem tartalmazta. Az eddig tehát kötetben még nem közölt emlékbeszéd tovább árnyalhatja Juhász Gyula Ferenc József-képét.

Juhász Gyula Monarchia-viszonyát több tényező meghatározta. Foglalkoztatta az osztrák irodalom, a pezsgő kulturális életű Nagyváradon osztrák darabokról kritikákat publikált és többször járt Bécsben.<sup>3</sup> Műveiben, főként a Monarchia felbomlása után megjelenik Ferenc József alakja. Juhász Monarchiához, s szűkebben értelmezve Ferenc Józsefhez fűződő viszonya a vizsgált szövegek párbeszédbe lépésével új összefüggéseket nyithat. A problémakör újraolvasásához jó alkalmat kínál az elfeledett nekrológ, hiszen a szöveg Juhász kortársainak életművét tekintve, mind műfajilag, mint a búcsúztatott személy kilétét tekintve egyedi példaként jelentkezik.

Juhász Gyula Ferenc József-képének vizsgálatához nem lehet kiindulni a költő lírai műveiből. Mivel az elemzés tárgyát képező emlékbeszéd is folyóiratban jelent meg – természetesen magán viseli az előbeszéd retorikai jegyeit – a problémakör árnyalásához Juhász további publicisztikai műveit lehet és kell felhasználni. Juhász szóban forgó publicisztikái szorosan összefüggenek a Monarchia-irodalommal, illetve az azokban jelentkező Ferenc József-portrékkal. A császár ezekben az írásokban erősen mitizálódik (még a nekrológban is), s elsősorban nem az 1848-49-es szabadságharc leverőjeként, hanem a boldog békeidők biztosítékaként jelenik meg. A Ferenc Józsefre reflektáló Juhász-szövegek nem kifejezetten részletezők: a császár egy-egy mondat erejéig jelenik meg, a nekrológon kívül szinte egyáltalán nem bontakozik ki teljes Ferenc József-portré. Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy ezek a motívumok véletlenszerűek, esetleg mellékesek lennének a vizsgált szövegkorpuszban. Inkább arról van szó, hogy egyenként nem, csak számos Juhász-szöveg összeolvasása után rajzolható meg a császár teljes portréja. Több tény is bizonyítja, hogy Juhászt kifejezetten érdekelt a Monarchia szellemi és kulturális öröksége. A Délmagyarországban 1924-ben Bródy Sándorról írt cikkében megemlékezik a régi Magyarország „utolsó szép éveiről,” amelyben Bródy művei fogantak. Nem feledkezik meg szólni Bródy újságírói teljesítményéről, s arról, hogy eme írásokban még a császárt is tematizálta: „...a *Jövendő* és a *Febér Könyv* hasábjain mondotta el a maga véleményét életéről, haláláról, szerelemről, Dosztojevszkijről és Márkus Emíliáról, Neszményi

<sup>1</sup> Péter László egyedül Juhász makói éveit kapcsán említi meg a nekrológot. Péter László: *Juhász Gyula*, Budapest, Argumentum Kiadó, 2002, 111-112. old.

<sup>2</sup> Juhász Gyula: *Összes művei V. Prózái írások 1898-1917*, szerk. Péter László, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968, 551. old.

<sup>3</sup> Péter László: *Juhász Gyula. I. m.* 207-225. old.

Artúrról, a szent riporteréről és Ferenc Józsefről, a ruganyos járásúró...<sup>4</sup> A boldog békeidőkről való elmélkedésnek fontos darabja a szöveg, mintegy kezdete a néhány évvel későbbi időszak hasonló írásainak. Ezekben az években ugyanis egyre sűrűsödnek a Monarchia-motívumok. Az *Orbán lelke* keletkezésének ideje szintén 1924 nyarára tehető,<sup>5</sup> mint az előbb idézett cikké is. Ezután anekdotikus és ironizáló publicisztikában bukkan fel a császár neve, jelentőségük ugyan nem akkora, ám ugyanebben az időszakban, 1927-ben jelent meg. A következő, az 1928-as év az egyik leginkább fontos esztendő, Juhász ebben az időszakban igen sokat foglalkozott a Monarchiával, műveiben többször felidéződik a korszak. Ekkor írta meg a szarajevói merénylet tizennegyedik évfordulójára *Kísértetek* című írását, továbbá a boldog békeidők Szegedjét is megörökítő *Dankó Pista* című cikke is ekkor keletkezett. Kiemelten fontos a téma szempontjából Juhász irodalomtörténeti jelentőségű *Tömörkény István élete és művei* című írása is, amely szintén 1927-28-ban készült. E cikkben Bécs, Ferenc József és a Monarchia is igen markánsan megjelenik, részletesebb kifejtését később kísérem meg.

A vizsgálat tárgyát képező szövegek többféle módon tematizálják a császárt és a Monarchiát. Az 1879-es szegedi nagy árvíz után az újjáépítésre érkezett Ferenc Józsefet ábrázoló Vágó Pál-festményről is megemlékezik Juhász. Ferenc Józsefet ugyanakkor nem exponálja, a császár alakja megmarad a tudósítás szintjén, nem válik belől akkora irodalmi mítosz, mint Márai Ferenc Józsefről (is) szóló cikkeiben és naplójegyzeteiben.<sup>6</sup> A már említett anekdotikus hangvételű *Dankó Pista* című cikkben a (szegedi) Monarchia-atmoszférában fogan a császár alakját felvillantó jelenet. A cigánymuzsika és a magyar nóta nemcsak a szegedi miliót, hanem jellegzetes Monarchia-atmoszférát jelenít meg. Juhász Szeged aranykorának nevezi, s erősen mitizálja az árvíz utáni újjáépítés időszakát. Ebben a világban jelenik meg Ferenc József alakja is, amikor a császár az újonnan épült városháza dísztermében hallgatta a híres primást, Erdélyi Nácit, „aki a király fülébe húzta Dankó Pista alkalmi darabját: *Szeged szebb lesz, mint volt.*”<sup>7</sup> A történetben akkor válik Ferenc József mítikus uralkodóvá, amikor a császárból ajándékozó lesz: ékszer ad a szegedi primásnak: „Őfelségének nagyon megtetszhetett az ágrólszakadt cigánygyerek szerzeménye, mert a krónikás szerint, másnap egy ékszer adományozott a dalköltőnek.”<sup>8</sup> Ráadásul ennek a sajátos kultúrájú Monarchia-világnak,<sup>9</sup> (amelyet akár ferencjózsefi világnak is lehet nevezni) a császár is szereplője lesz, logikailag egyben záloga és biztosítóka a város újjáépülésének és felvirágzásának.

Juhász Gyula Monarchia-tárgyú írásai közül kiemelkedő a szarajevói merénylet évfordulójára írott cikke. Az 1928-ban a Délmagyarországban publikált *Kísértetek* szorosan beilleszthetők a magyar Monarchia-irodalomba. Olyan képek jelennek meg a szóban forgó publicisztikában, amelyek Krúdy vagy Márai Monarchia-szövegeihez hasonlíthatók. A Monarchia széthullását szimbolizáló merénylet szinte ugyanúgy köszön vissza Juhásznál is, mint Márainál: „Princip jól célzott. Pontosan az életünk közepébe.”<sup>10</sup> Már 1924-ben, a háború kitörésének tizedik évfordulóján, *1914* című cikkében nemzedékének teljes kisiklásaként értelmezi az ominózus dátumot: „Ebben az esztendőben az 1914-es ifjúság van soron, az a végzetes és tragikus ifjúság, amely annak idején „sor alá” s amelyek jó nagy hányada egyúttal a föld alá is került...”<sup>11</sup> Négy évvel később, tizennégy év távlatából is az első háború pusztításait előrevetítő eseményként jelenik meg Gavrilo Princip tette, a költő interpretációjában az esemény végzetszerűen jelenik

<sup>4</sup> Juhász Gyula: *Összes művei VII. Prózái írások 1923-1926.* szerk. Péter László, Budapest, Akadémiai, 1969, 128. old.

<sup>5</sup> Juhász Gyula: *Összes művei IV. Elbeszélések, színpadi játékok, aforizmák,* szerk. Péter László, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1975, 450. old.

<sup>6</sup> Vö. Fried István: *...bécsi nyárspolgár és fenség... (Márai Sándor Ferenc Józsefről),* in *„Azok a szép napok...” (Tanulmányok a Monarchia irodalmairól),* Szeged, JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék–Tiszatáj, 1996, 53. old.

<sup>7</sup> Juhász Gyula: *Összes Művei VIII. Prózái írások 1927-1936,* szerk. Péter László, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971, 319. old.

<sup>8</sup> *Uo.*

<sup>9</sup> Köztudott, hogy a Monarchiában fénykorát élte a magyarországi cigányzene. Juhász lokálpatriotizmusa miatt is kötődött a cigányzenéhez, de Krúdy is különösen kedvelte a műfajt.

<sup>10</sup> Márai Sándor *Belgrádi képeslap* című cikkéből idézi Fried István: *Márai Sándor titkai nyomában,* Salgótarján, Mikszáth Kiadó, 1993, 13. old.

<sup>11</sup> Juhász Gyula: *Összes Művei VII. I. m.* 109. old.

meg. „A habsburgi főherceg és cseh felesége, akiket a fekete hajú, sovány, tüdővésztes szerb diák, a fanatikus Gavrilo Princip golyói leterítették a Miliacka partján, a Fran Josip uccájában, számunkra a végzetet jelentették, amely várt reánk: akár életben maradnak, akár a halálba mennek.”<sup>12</sup> Juhász cikke nem csak ebben kapcsolódik a Monarchia-irodalomhoz. Átvitten, de a dualizmus kori Magyarországa a rend és a béke időszakaként jelenik meg. A „boldog békeidők” mitikus látszat-világa keserű belátásokat tartogatott: a béke látszatából hirtelen következett a keserű rádöbbenés arra, hogy egy háború mindent visszájára fordíthat. Ahogy Juhász írja „derült égből villámcsapás gyanánt” érkezett a szarajevói merénylet híre, amelyből aztán első világháború pusztításai következtek.<sup>13</sup> A látszat-világon kívül a Monarchia az ellentétek világa is volt: erős abszurditást rejt magában, hogy a trónörökös a birodalom császáráról elnevezett utcában gyilkolták meg. Ez a kép, ha átvitten is, a nemzetiségi problémákat, s a Monarchiának soknemzetiségű lakosságát, s az ebből fakadó ellentétek miatt a birodalom fenntarthatatlanságát is megjeleníti.

A *Kísértetek* hatásosan bizonyítja, hogy Juhászt komolyan izgatta a Monarchia. A téma irodalmi adaptációja bár sajátos módon, elsősorban publicisztikai írásaiban következett be, azonban abból a szempontból is szépirodalmi alkotásnak tekinthetők e szövegek, hogy a fő motívumok fedik egymást: ami megjelenik publicisztikájában, az később az *Orbán lelke*ben is visszaköszön.<sup>14</sup> Az *Orbán lelke* című kisregény is a Monarchia örökségével vet számot, továbbá a *Kísértetek*hez hasonlóan annak fenntarthatatlanságát is bemutatja. Véleményem szerint a regényben elsősorban egy elmúló Monarchia-világ, egy halálra ítélt atmoszféra jelenik meg. A regény tere, a sivár és kilátástalan Végvár a magyar vidék tragédiáját mutatja be. Ez a motívum számos pontjában azonosságot mutat a Kosztolányi *Pacsirtájában* megjelenő Sárszeggel. A centrumtól leszakadó periféria,<sup>15</sup> amely Végvár és Sárszeg tragédiája is, mindkét műben központi motívum. Mint ahogy a Kosztolányi-regény, úgy az *Orbán lelke* is előrevetíti mind a trianoni katasztrófát, mind a Monarchia megszűnését. A sivárság és a kilátástalanság, valamint a szintén kifejezetten jellegzetes kulturálatlanság és műveletlenség Végvár és Sárszeg lehetőségeit is erőteljesen korlátozzák. A Monarchiát megtestesítő Ferenc József a magyar történelem dicső lapjaként jelenik meg az italozó végvári társaság szőlőhegyi „kéj lakának” falán, ám a falak között elrontott életek, félresiklott sorsok „vigadnak.” Juhász regénye pontosan tudatosítja, hogy sem a „nemesség”, sem a helyzetéből kitörni nem tudó végvári értelmiség nem képes betölteni feladatát. Rögtön a regény elején igen ironikus színben tűntetődik fel a város nemesi származású rendőrkapitánya: „A kis város egyetlen vendéglőjében is gyéren pislogott a lámpa, a söntésben a hajdú és az írnok iddógáltak a rendőrkapitánnyal, aki ebben demokrata volt, de különben büszke nemesi származására és arra, hogy az érettségin megbukott.”<sup>16</sup> Ebbe a keserves, céltalannak látszó világba ékelődik be a Monarchia merev hivatalnoki atmoszférája, ugyanakkor mégis dicsőnek titulált időszaka: „A falakon képek voltak, aranyos rámban a magyar történelem néhány dicső és sötét lapja: a honfoglaló vezérek pajzsukra emelik Árpád fejedelmet, Dobozy Mihály megöli

<sup>12</sup> Juhász Gyula: *Összes Művei VIII. I. m.* 250-251. old.

<sup>13</sup> Ezt nemcsak Juhász élte meg súlyos tragédiaként, a motívum kortársai műveiben is felbukkan. Babits a „védőburkot” érti a Monarchia látszatvilágára, ami miatt az első világháború kitörése a „villámcsapás erejével” hatott: „Az én fiatakoromban úgy beszéltünk a „magyar glóbuszról”, mintha egészen külön darabja volna a világnak, biztos elszigeteltségben, a monarchia védőburka mögött. Rettenetesen megbűnhődtünk ezért.” L. Babits Mihály: *Esszék, tanulmányok*, szerk. Belia György, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1978, 487. old.

<sup>14</sup> Juhásznál a publicisztika és a líra is szorosan összefügg, hasonlóan, mint Adynál. L. Baranyai Zsolt: „Juhász Gyula szépprózája”, in *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae: Acta Historiae Litterarum Hungaricarum*, 1983. 19. tom., 103-113. old.

<sup>15</sup> Sturm László: *A végek bujdosói. Juhász Gyula: Orbán lelke*, in *Hagyomány és kánon. A Nyugat első száz éve*, szerk. Czetter Ibolya, Juhász Andrea, Kovács Ágnes, Szombathely, Savaria University Press, 2009, 44. old.

<sup>16</sup> Juhász Gyula: *Összes művei IV. I. m.* 115. old. – Kosztolányi Pacsirta című regénye bár nem tartozik szorosan az elemzéshez, muszáj megemlíteni, hogy a szóban forgó műben hasonló problematika tematizálódik. Szegedy-Maszák Mihály kiemeli Sárszeg előkelőnek számító társaságának életvitelszerű mulatozásáról: „A párdúcok jellegzetes képviselői az összeomlás előtti Monarchia szellemének: a céltalanság érzete járja át őket.” L. Szegedy-Maszák Mihály: *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2010, 250. old.

hitvesét, hogy az ellenség elől megmentse, Zrínyi Miklós kirohan Szigetvárból, Kossuth Lajos imádkozik a kápolnai csata után. De ugyancsak ezen a falon van Ferenc József arcképe is, és Erzsébet királyné Deák Ferenc ravatalánál.”<sup>17</sup> Ebben a kontextusban Juhász nem a magyar történelem örökségével számol le, hiszen Sturm is kiemeli elemzésében: a múlt akár egy pozitív jövőkép kibontakozását is tartogathatja.<sup>18</sup> Viszont nem ez történik: a Ferenc Józsefhez hasonlóan szintén ruganyos léptekkel érkező Cseh Artúr osztálytanácsos megjelenítése sem egyértelműen tekintélyparancsoló, jellemrajzába a szerző az iróniát is bekeveri. A Monarchia világa így ebben a regényben főként a sivár hivatalnok-léttel kapcsolódik össze, s akármilyen nagy tekintélyű is Cseh Artúr, viselkedése, egyszerű gondolkodása, közönye inkább degradálja, mint magasztosítja. Orbán Gergely áthelyezési kérelme is süket fülekre talál: „Tessék csak nyugodtan lenni, mi ott fönn nagyon jól tudjuk, kit hová helyezünk. (...) Isten, király, haza: e háromság lebegjen mindig az oktató és nevelő szemei előtt és akkor nem lesz semmi baj!”<sup>19</sup> A regény elemzésekor így főként a jelenetek alapján az a belátás tudatosulhat az olvasóban, hogy ez a világ fenntarthatatlan, halálraítélt. Ferenc József arcképe ugyanakkor mégis, bár nem egyértelműen soroltatik a magyar történelem „dicső lapjai” közé. A Monarchia megjelenítése itt is ambivalens: a jelenet narratív eljárása ugyanis kulcsfontosságú. Négy képet villant fel a szöveg a mulatozás közepette: az imádkozó Kossuthét, mellette Ferenc Józsefét, majd a Deák ravatalánál imádkozó Erzsébetét. Ezután a következő mondat ismét visszairányít a mulatozás helyszínére, mintegy tönkretéve a történelmi tablót: „A poharazás egyre sűrűbb lett...”<sup>20</sup> A jelenet szervesen illeszkedik a Monarchia-irodalom hagyományához. Krúdy, Márai, Babits és Kosztolányi írásaiban, főként az atmoszférateremtés miatt kap kiemelt szerepet egy-egy szoba falán a császár kifüggesztett arcképe. A regények különböző tereiben így a szereplőket figyelő Ferenc József nem feltétlenül negatív színben tűntetődik föl, hanem „atyáskodó” uralkodóként, a birodalom egyedüli biztosítékaként is megmutatkozhat, jelezvén: a császár az osztrák-magyar birodalom fenntartásának és működésének záloga.<sup>21</sup> A szöveg másik olvasata viszont felkínálja, hogy a falon függő történelmi személyeket az ellentmondásos világ még erőteljesebb kifejezéseként is lehessen értelmezni: Kossuth és Ferenc József egymás melletti említése igencsak megbontja az egységet, így a „magyar történelem dicső lapjai” kijelentés akár irónikus is lehet. Juhász nemegyszer helyezte egymás mellé Kossuthot és Ferenc Józsefet. Hasonló célt szolgálhatott egyik korai színpadi játékának elején a két politikus képének elhelyezése. A *Szép csendesen* című játék (alcíme: Szögedi idill), színleírásában ez a kitétel olvasható: „Kurta kocsma szobája. (...) A falon Kossuth apánk és Ferenc Jóska aranyrámás képei.”<sup>22</sup>

Juhász Gyula Ferenc Józsefről írt nekrológja az életműben való helyét illetően visszafelé is olvasható. Az 1916-os emlékbeszéd az eddigiek után nem feltétlen kényszerfeladatnak,<sup>23</sup> hanem egy motívum elindulásának is tekinthető. Mindenesetre szembetűnő, hogy Juhásznál halála pillanatában felmagasztosul a császár. (Ezt a műfaj és a beszédhelyzet is generálhatta.) A rendet és az önfegyelmet megtestesítő uralkodó bontakozik ki a nekrológban, amely akár Krúdy vagy Márai Ferenc Józsefet megjelenítő szövegeihez is hasonlíthat. A magasztos hangvétel nem mellőzi a történetileg valós események elhallgatását. A kiegyezés Deák műveként mutatkozik meg, de az

<sup>17</sup> Juhász Gyula: *Összes művei IV. I. m.* 132. old.

<sup>18</sup> Sturm László: *A végeke bujdosói. I. m.* 42. old.

<sup>19</sup> Juhász Gyula: *Összes művei IV. I. m.* 128. old.

<sup>20</sup> *Uo.* 132. old.

<sup>21</sup> Kosztolányi Dezső *Pacsirtájában* a sárszegi Monarchia-világból sem hiányzott ugyanez a kép. A kisvendéglő falán magyar tábornoki ruhában tetszelgett a császár arcképe, hogy az atmoszférateremtés még eredetibb legyen: „Távol a sarokban, hol I. Ferenc József király arcképe lógott, magyar tábornoki egyenruhájában, a pálma mellé nagyobb társaság ült le, mely minden délben itt villásreggelizett, s a pincérek kitüntetett figyelemmel sürögtek-forogtak körötte.” L. Kosztolányi Dezső: „Pacsirta”, in Kosztolányi Dezső: *Nero, Pacsirta, Aranyárvány, Édes Anna*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1974, 287. old.

<sup>22</sup> Juhász Gyula: *Összes művei IV. I. m.* 174. old.

<sup>23</sup> Péter László népszerűtlen feladatnak nevezte, hogy Juhásznak kellett elmondani a makói gimnáziumban a császár halálára írt emlékbeszédét. Akár így is lehetett. Ám szembetűnő, hogy az emlékbeszédben kirajzolódó Ferenc József-kép több szállal kapcsolódik az életmű más darabjaihoz.

erősen mitizált Ferenc József a „megértő”, a „helyes út” megtalálására képes uralkodóként lép elő, amelynek következtében a '48-as eszméket beteljesítő kiegyezés is megszületett. A Monarchia összeomlásának víziója viszont az államalakulat ellenségei miatt következne a nekrológ szerint. Ez a kép némileg párbeszédbe hozható a *Kísértetekkel*, ahol Juhász ehhez hasonlóan az „ellenséget” okolja a bukásért: „titokzatos idegen kezek szőtték a magyar fátum véres és sötét fonálát...”<sup>24</sup> Ferenc Józsefet így nem éri kritika: nemcsak uralkodói, hanem emberi erényei is kifejeződnek, „igazi hősnek” állítódik be. Az önfegyelem Ferenc Józsefe az egyéniségéből következő Rend zálogaként jelentkezik. Ferenc József alakja így nem összekapcsolódott a Monarchiával, hanem a teljes államalakulat múltját és jövőjét is megpecsételte. Emellett a Monarchia a merev és sivár hivatalnoklét-világa is volt, s annak beszorított keretei, az intézményesség ellentmondásos rendszere az *Orbán lelke*ben is megjelenik: „A ferencjózsef nevű ruhadarab közvetlenül, a ruganyos léptek közvetve idézik föl a császár és király meghatározó alakját.”<sup>25</sup>

A Monarchia igazi szellemi-kulturális életének irodalmi megjelenítése, amely a Monarchia-irodalmak szintén központi motívuma, Juhásznál a már említett Tömörkényről írt dolgozatában mutatkozik meg leginkább. A regényes életrajz a Monarchia időszakának elején Tömörkény bécsi tartózkodását mutatja be. A *Tömörkény István élete és művei* című írás *Az a három esztendő* című fejezete foglalkozik ezzel az időszakkal, ezen kívül egy útirajz is a témához tartozik, amelyben Juhász bécsi kirándulásáról tudósít, amikor Tömörkény egykori tartózkodási helyeit kutatta fel (*Tömörkény Bécsben* [1926]). „A második kis esztendő otthon telt el, (...) amelyekből sikerült kifogni kilencvenhét napot, részint az országba való utazásokkal, (...) míg végre a harmadik esztendő kiszolgálására Bécsbe érkezett. A császár katonája, a császár városában megint új világot látott. Ferenc József aranykorát élte akkor a kedélyes és pompás birodalmi székhely, ahol a Mirclik és a német gyermekek szeretettel fogadták a karcsú, nyalka magyar vitéz urat, a vendéglőben helyet szorítottak neki ünnepestén, a szegény katona a vidám városban sok jó napot töltött.”<sup>26</sup>

Ferenc József aranykorában – mint arról a szöveg tudósít – virágzott a művelődés, Tömörkény ekkor látott először „európai színházi kultúrát.” Ebben a kontextusban Juhász éppen ennek a világnak az elmúltával szembeesül, amikor személyesen keresi fel a '20-as években az egykori birodalmi fővárost. „...Tömörkény beszállásolta magát a Stiftkasernbe,<sup>27</sup> ebbe a hatalmas császári és királyi babilonba, nem messze a Mariahilferstrassetől. Első utam egyike ide vitt, kegyelettel néztem ódon bagolyvárát egy eltűnt monarkianak és egyik kirepítő fészket az ifjú Tömörkény álmainak.”<sup>28</sup> Ferenc József aranykora, a pezsgő kultúrájú Bécs ebben az írásban már történelem, egy letűnt kor emlékeiként jelentkezik. Az emlékezés egyre inkább kudarcot vall, Juhász nehezen tudja már összerakni a néhány évtizeddel ezelőtti történések kockáit. Az egykori birodalmi főváros már egyértelműen nem az, mint a Monarchia első éveiben volt. A tragédiát így nem csak a visszaemlékezés lehetetlensége jelenti, hanem az egykori birodalom szétesésére való rádöbbenést is: Tömörkény egykori helyei, még az erősen stilizált módon kiemelt magyar vendéglő is megszűnt az aranykornak nevezett Ferenc József-i korszakkal együtt.

Összegzőként, mindezek ismeretében még nyilvánvalóbb, hogy a nekrológ egyes motívumai folyamatosan megjelennek és visszaköszönnek a publicisztikai életmű több darabjában. Az „igazságosság királya”, az erkölcs megtestesítője, Ferenc József emberségének magasztalása több cikk fontos motívuma lesz. Hasonlóan a „korhadt politikai rendszer” élén álló császár, a Monarchia kilátástalan és fullasztó hivatalnoki levegője is tematizálódik, csírái szintén megtalálhatók az emlékbeszédben, majd felbukkannak az *Orbán lelke*ben és a *Kísértetek*ben is. A nekrológban részben össze is sűrűsödik az életműben igen töredezetten megjelenő Ferenc József-

<sup>24</sup> Uo.

<sup>25</sup> Sturm László: *A végek bujdosói*. I. m. 43. old.

<sup>26</sup> Juhász Gyula: *Összes Művei VIII. I. m.* 166. old.

<sup>27</sup> Péter László kutatásai nyomán tudható, hogy Tömörkény nem volt a Stiftkaserne lakója. L. Péter László: *Tömörkény Bécsben*, in *Magyarok Bécsben – Bécsről. (Tanulmányok az osztrák-magyar művelődési kapcsolatok köréből)*, Szeged, József Attila Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 1993, 82. old.

<sup>28</sup> Juhász Gyula: *Összes Művei VII. I. m.* 271. old.

arckép, a császár a Rend, a birodalom biztosítéka mellett a népek feletti „atyáskodó” uralkodóként lép elő. Ha ezek mellé helyezzük a háború kitörésének végzetes dátumának többszöri megjelenítését, valamint a visszasságok mellett a Monarchiával összekapcsolódó idillikus, a kultúra szempontjából különlegesnek nevezhető korszak jegyeit, akkor a Monarchia-irodalom legfontosabb szimbólumait fedezhetjük fel a Juhász-szövegekben. Ezzel szemben az elemzésben azt is megkíséreltem tudatosítani, hogy ezek a motívumok és szimbólumok nem túl gazdagon, az életmű egészét tekintve igen elszórtan, töredékesen bukkannak fel. A nekrológ minden kétséget kizáróan egyedi jelenségnek nevezhető, ám az életmű tüzetesebb vizsgálata azt a belátást tartogatja, hogy Juhász csak részben s igen nehezen illeszthető be a Monarchia-irodalom diskurzusába. Egyedül a központi Monarchia-motívumok kidolgozottsága (vagy kidolgozatlansága) ejti zavarba a szövegek olvasóit. Ferenc József irodalmi megjelenítésének módja ugyanis igen széleskörűen tematizálódik, kidolgozottsága ugyanakkor mindannyiszor problematikus marad. A töredékes szövegek összeolvasása után azonban nehezen, de szert lehet tenni egy sajátos Ferenc József-portré kirajzolódására.

## FÜGGELÉK

### EMLÉKBESZÉD I. FERENC JÓZSEFRŐL.<sup>29</sup>

#### A FŐGIMNÁZIUMI ÖNKÉPZŐKÖR GYÁSZÜNNEPÉN ELMONDOTTA: JUHÁSZ GYULA TANÁR.

Kedves Ifjúság!

A népek millióinak gyászában osztozva mi is összegyűltünk, kis csapat a nemzeti műveltség és a magyar jövő harcosainak nagy táborából, hogy a hálás emlékezés dalból és szavakból font koszorúját küldjük halott nagy királyunk távoli koporsójára.

Ferenc József temetésén a legalkotmányosabb magyar királyt siratjuk, akinek nagyságát nem csupán trónjának magassága és dicsőségét nem csupán koronájának fénye adta, de emberi kiválósága is.

Ferenc József király volt a szó erkölcsi értelmében: lelkében is király.

Carlyle, aki a legszebb könyvek egyikét írta a nagy emberekről, az igazi hősookról, ezek közé sorolta a valódi királyokat is.

Ferenc József ilyen király volt, igazi hőse az uralkodásnak, aki nem csupán népein, de önmagán is uralkodott.

Ferenc József olyan király volt, aki a hatalmat nem kiváltságnak, de kötelességnek tekintette és e kötelesség teljesítésében élete utolsó pillanatáig rendületlenül kitartott.

Ez az önuralom és ez a kötelességteljesítés kíséri végig hosszú és gazdag pályáján, amely babérrel és tövissel egyaránt ékeskedik.

Ferenc Józsefet egy korhadt és elavult politikai rendszer szellemében nevelték, amikor fiatalon, alig 18 éves korában trónra lépett, egy új világ jogait követelő nemzettel találta szemben magát.

De amikor belátta, hogy a Metternich-féle reakció és a Bach-féle elnyomás nem válhatik birodalma javára és népei üdvére, a mikor Deák Ferenc bölcsesége megmutatta neki a helyes utat, amely a magyarság és a monarkia szebb jövőjébe vezet, az 1867-iki kiegyezés nagy művével pecsételte meg 1848. magyar nemzeti igazságait.

Ferenc József még a német-római császárság hagyományait örökölte, de miután 1866-ban Königrécnél a porosz leckét megtanulta, szívesen nyújtotta szövetségi jobbát 1876-ban az egységes Németország megteremtőjének, alapját vetve meg annak a szilárd Középeurópai szövetségnek, amely e nagy háboruban a hűség, az erő és a kitartás valóságos világtörténeti csodáját műveli.

<sup>29</sup> Juhász Gyula: „Emlékbeszéd I. Ferenc Józsefről” in *Makói Újság*, 1916. december 1., 1-2. old.

Első tanácsadói még ezzel a jeligével ültették trónjára: Divide et impera!

De ő a trónon új ígét tanult: Viribus unitis!

A magyar költők királya, Vörösmarty azt kívánja a legelső magyar embernek a Fóti dalban:  
Lelje népe boldogságán örömét, Hir, szerencse koszoruzza szent fejét!

Ferenc József igazi boldogsága valóban népeinek boldogítása volt. A sors a legnagyobb emberi tragédiákat zúdította fejére, mint apa, férj és rokon megrendülve állott erőszakkal elragadott szerettei ravatalánál, de lelkének egyensúlyát nem veszítette el soha: mindig vigasztalást talált milliók boldogításában! A hir és szerencse élete alkonyán megkoszoruzza szent fejét: az elleneségeitől halálra ítélt monarkia, elsősorban a hűséges magyarság, rendületlenül és győzelmesen állja a legnagyobb erőpróbát, amelyet a történelem lapjai valaha följegyeztek. Kedves ifjúság!

Ferenc József lelke a büszke és nemes gyász ez ünnepi óráiban úgy lebeg felettünk, mint az eljövendő diadalmas béke hófehér galambja, amely a világot elborító vérözönből tisztább és boldogabb magaslatoz Ararát hegyére költözött.

Üdv nevére, áldás életére!



## BESZÁMOLÓ EGY CSÁSZÁR-KIRÁLY TEMETÉSÉRŐL

*Filológiai bevezető*

Krúdy Gyula 1916. november 24 és 30 között riportsorozatot írt Ferenc József temetéséről a *Magyarország* című napilap számára. Az egyes cikkek néhány, egy-két napos csúszással jelentek meg az újságban azokhoz a dátumokhoz képest, amelyeket Krúdy tüntetett fel az egyes cikkek végén. A cikksorozat megjelent a Barta András szerkesztette *Magyar tükör* című életműkiadásban *Utazás egy habsburgi temetés körül* cím alatt, s *A Bécsi levelek című sorozatból (Részletek)* alcímmel ellátva.<sup>1</sup> A Barta által feltüntetett címből és alcímből csupán annyi igaz, hogy a cikkek a *Bécsi levelek* című rovatban jelentek meg, ő maga pedig részleteket közöl a szövegekből. Ugyan a Gedényi Mihály által összeállított, korántsem hiánytalan Krúdy-bibliográfia feltünteti az írásokat megjelenésük sorrendjében, helyes bibliográfiai adatokkal<sup>2</sup>, azonban Barta (kissé érthetetlen módon) mégsem közli a teljes szöveganyagot. A dolog érdekessége abban rejlik, hogy Gedényi bibliográfiája nagyban támaszkodik a Barta által szerkesztett első életműkiadás köteteiben közölt bibliográfiai adatokra, tehát Barta ismerte az eredeti kontextust. Mi lehet az elhagyások oka? Miért hagyott ki Barta egyáltalán részeket? Miért éppen azokat a részeket hagyta ki, amelyek nem kerültek bele a kötetbe? Milyenek ezek a kihagyott szövegrészletek, mit lehet róluk elmondani, s fellelhető-e valami olyan vonatkozásuk, ami miatt nem kerültek bele a kötetbe? Ezek a kérdések foglalkoztatnak elsősorban.

Barta szöveggözlésének hibája egyrészt abban áll, hogy az első cikk címét (*Utazás egy habsburgi temetés körül*) teszi meg az egész szövegegyüttes címének, másrészt abban, hogy elhagyja az összes többi írás címét. A kötetben a főcím alatt a következő olvasható: „*A Bécsi levelek című sorozatból (Részletek)*”<sup>3</sup>. Ez mindjárt arra enged következtetni, hogy a főcím (*Utazás egy habsburgi temetés körül*) a *Bécsi levelek* című sorozatból származik – ami igaz is, azonban azt már nem sugallja, hogy itt cikksorozatról van szó. S a *(Részletek)* is inkább azt erősíti, hogy itt egy szövegre utal az alcím, s abból olvashatunk részleteket. Ezzel az eljárással, azon túl, hogy elfedi annak tényét, hogy itt egy cikksorozatról van szó, eltünteti az eredeti kontextust, az értelmezést segítő, esetleg orientáló elemeket von ki a szövegüniverzumból. Mellesleg eltűnik a közvetítő médium, a hírlap is a kötet koncepciójában, s ez sem hagyható figyelmen kívül. Az pedig, hogy Barta csak a Krúdy által feltüntetett dátumokat alkalmazza, ezzel választva el mintegy az egyes szövegeket egymástól, naplószerűvé teszi az írásokat. Ezt ugyanakkor megerősíti az az elem, hogy Krúdy az *Őszi alkonyat az infánsnő fehér lábánál és egy halott Habsburgnál* című szövegét azzal a szóval indítja, hogy „*Naplójegyzet*”<sup>4</sup>, később pedig, ugyanebben a szövegben (bár csak az eredeti, hírlapbeli szövegben) a következő mondatot olvashatjuk: „*Ez az írás talán úgy tűnik fel, mint valamely emlékirat...*”<sup>5</sup> Nemcsak a *Magyar tükör*beli szöveg(ek) mutatkoznak tehát naplószerűnek, hanem Krúdy maga is annak nevezi írásait az idézett helyeken. De ez persze még nem jelenti azt automatikusan, hogy valóban naplóbejegyzésekről lenne szó, vagy úgy kellene kezelni őket, hiszen hírlapban jelentek meg.

<sup>1</sup>Krúdy Gyula: *Magyar tükör. Publicisztikai írások 1894-1919*, szerk. Barta András, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984., 337-353. (a továbbiakban: „Magyar tükör”)

<sup>2</sup>Gedényi Mihály: *Krúdy Gyula. Bibliográfia (1892-1976)*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1978., 167. old., ill. online: <http://krudy.hu/Muvei/gedenyim.html>, elérés: 2012. 11. 30)

<sup>3</sup>„Magyar tükör” 337. old.

<sup>4</sup>Ld. *Magyarország* 1916. november 28, 7-8. old., ill. „Magyar tükör” 343.

<sup>5</sup>Ld. *Magyarország* 1916. november 28, 7. old.

Lássuk akkor, hogy mely szövegek tartoznak a cikksorozatba. Fontos kijelenteni, hogy összesen hat írásról van szó, melyeket keletkezésük (a Krúdy által megjelölt dátumok) és közlésük sorrendjében fogok felsorolni: *Utazás egy habsburgi temetés körül* (1916. november 24)<sup>6</sup>; *A kis király S.-né kávéscsészéjénél* (1916. november 25)<sup>7</sup>; *Őszi alkonyat az infánsnő fehér lábánál és egy halott Habsburgnál* (1916. november 26)<sup>8</sup>; *Régi császárok ravatalánál* (1916. november 27)<sup>9</sup>; *Császárok és bankárok, házmester és toronymászók egy habsburgi temetésén* (1916. november 28)<sup>10</sup>; *Az új király sír* (1916. november 30).<sup>11</sup>

Ezek után térjünk át a dolgozat leíró és értelmező részére, amelynek felépítését a következőképpen képzelem el. Először beszélni fogok a cikksorozat egészéről, az eredeti kontextusról. Megállapítom az írás(ok) műfaját, beszélek a cikkekben megnyilatkozó beszélőről, továbbá megpróbálom elhelyezni Krúdy többi, Habsburgokkal kapcsolatos írásának kontextusában. Ebben a részben nagyban fogok támaszkodni Kelemen Zoltán: *Történelmi emlékezet és mitikus történet Krúdy Gyula műveiben*<sup>12</sup> című munkájára. A Barta által nem közölt szövegrészeket az egyes cikkek tanulmányozásánál vizsgálom meg, s megpróbálom megállapítani, miért nem kerültek be a többi szövegrészlet közé. Bár minden válogatás szükségszerűen önkényes, azonban mindig találhatóak olyan okok, amelyek alapján megállapítható akár az olvasó/értelmező által, hogy valami miért kerül bele egy adott kötetbe, s valami más miért nem. A dolgozat végén, függelékben a *Császárok és bankárok, házmesterek és toronymászók egy habsburgi temetésén* című cikket közlöm, amely mindeddig még nem jelent meg teljes egészében első hírlapbeli megjelenése óta.

### ***A cikksorozat helye a Habsburg tematikában***

A szövegekkel eddig csupán Kelemen Zoltán foglalkozott részletesebben<sup>13</sup>, többen, pl. Fried István<sup>14</sup>, Szörényi László<sup>15</sup>, Fülöp László<sup>16</sup> vagy Szabó Ede<sup>17</sup> csupán megemlítik őket tanulmányukban. Fried egy lábjegyzetben azzal kapcsolatban hívja fel a figyelmet a cikksorozatra, hogy érdemes lenne egybevetni *A tegnapok ködlovagjai* egyes fejezeteivel.<sup>18</sup> Ez azért is bír jelentőséggel, mert *A tegnapok ködlovagjai* nemcsak jó foglalatát nyújtja Krúdy egyes, a Habsburg-tematikával összefüggésbe hozható alakjainak, hanem egyes regények, elbeszélések esetében (pl. *Jockey Club*; *A kékszalag hőse*, *Boldogult úrfikoromban*) akár értelmezési segédletként, kulcsszöveggként is működhet, vagyis egymásra olvashatók az akár műfajukban távol álló szövegek is. Szörényi egy idézettel kapcsolatban említi az *Utazások egy habsburgi temetés körül* című szöveget. Az idézet azt hivatott illusztrálni, hogyan jelennek meg azok a motívumok Krúdynál, amelyek Bécsset mint várost, mint konkrét fizikai teret, egyes épületeit, helyszíneit megtestesítik, létrehozzák. Szörényi a Szent István templom tornyát említi mint a város emblematisztikus helyét, „amelyre hol vándorlegények,

<sup>6</sup> Ld. *Magyarország* 1916. november 26, 9-10. old.

<sup>7</sup> Ld. *Magyarország* 1916. november 27, 3-4. old.

<sup>8</sup> Ld. *Magyarország* 1916. november 28, 7-8. old.

<sup>9</sup> Ld. *Magyarország* 1916. november 30, 7-8. old.

<sup>10</sup> Ld. *Magyarország* 1916. december 1, 7-8. old.

<sup>11</sup> Ld. *Magyarország* 1916. december 3, 9-10. old.

<sup>12</sup> Kelemen Zoltán: *Történelmi emlékezet és mitikus történet Krúdy Gyula műveiben*, Budapest, Argumentum, 2005. (Ld. különösen *Az öregedés dokumentumai* c. fejezetet)

<sup>13</sup> Ld. az előző jegyzetet

<sup>14</sup> Fried István: „A tegnapok ködlovagjai”, in *Szomjas Gusztáv hagyatéka*, Budapest, Új Palatinus Könyvesház, 2006., 164-189., ill. *Tiszatáj*, 2003. május, 63-78. old.

<sup>15</sup> Szörényi László: „Bécs szimbolikus szerepe Krúdy műveiben”, in *„Multiaddal valamit kezdeni” Tanulmányok*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1989., 222-229. old.

<sup>16</sup> Fülöp László: „>>A Monarchia legjobb magyar ismerője<<”, in *Közelítések Krúdyhoz*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986., 213-258. old.

<sup>17</sup> Szabó Ede: *Krúdy Gyula alkotásai és vallomásai tükrében*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970., 162. old.

<sup>18</sup> Fried: I. m. 78. old.

*bol – mint Ferenc József temetésekor – tűzoltók tűzik ki a zászlót*”.<sup>19</sup> Fülöpnél a dicső uralkodó pozitív kontextusában kerül elő Ferenc József, illetve az egyik cikk, amely úgy írja le a hatalmas urat, „mint egy újkori Toldit”, aki „utolsó estéjéig [...] rendet, tekintélyt, szigorot, erkölcsöt és kötelességteljesítést tartott önmagával és másokkal is tartatott”.<sup>20</sup> Szabó Ede pedig az *Őszi utazások a vörös postakocsin* című Krúdy-mű apropóján beszél a cikkekről. Legfontosabb megállapítása velük kapcsolatban, melyet Kelemen is megemlít, hogy Krúdy már Ferenc József temetésekor tudta, hogy az osztrák császárral és magyar királlyal együtt az egész birodalmat temetik.<sup>21</sup> Kelemen abból a szempontból foglalkozik az írásokkal, hogyan illeszthetők bele Krúdynak a Habsburgokkal kapcsolatos elképzelésének a megváltozásába, illetve hogyan olvasható (vagy nem olvasható) ki ezekből a szövegekből az a kettős hozzáállás, ami Krúdyt jellemzi Habsburg-alakjainak ábrázolásakor a későbbiekben (ti. egyrészt bizonyos fokú tisztelet, nosztalgia, másrészt viszonylag erős antipátia, aminek eszköze [lehet] az irónia). Kelemen, egyetértve Szörényivel, 1921-re, a *Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban* című, töredékben maradt Krúdy-mű megjelenéséhez köti Krúdy Habsburgokkal kapcsolatos szemléletének, történelemszemléletének megváltozását.<sup>22</sup> A változás lényege abban áll, hogy Krúdy 1921-ben visszatért a világháború előtti idők nemzeti történelemszemléletéhez, s egyúttal ezen a ponton illeszkedik bele az uralkodó, Ferenc József képe Krúdynak a szerelem és az erotika által megalapozott világszemléletébe. Ehhez kapcsolódik Vera Belousova véleménye is, aki szerint a freudi szexuálpaszichológia felől is értelmezhető a Habsburgok és Magyarország viszonya.<sup>23</sup>

Kelemen László<sup>24</sup>, Krúdy egyik első irodalomtörténész elemzője 2 csoportra osztja Krúdy publicisztikai írásait: az egyik csoportba azok tartoznak, amelyek napi eseményekre, aktualitásokra reagálnak; a másik csoportba pedig olyan szövegek, amelyek „kor-jelenségekkel” (divat, „évszaccikkek”, közéleti személyiségek, társadalmi viszonyok) foglalkoznak. Az utóbbi csoportba sorolhatóak a Habsburg-riportok, így a témám szempontjából fontos cikksorozat is. Kelemen szerint azért is sorolhatóak ide ezek a témájú írások, mert átmenetet képeznek a publicisztika és a novellisztika között.<sup>25</sup> Ebből a szempontból azonban a *Bécsi levelek* című sorozat nem illeszkedik hézagmentesen ennek a kategóriának az írásai közé, ugyanis azok jelentős részében sokkal erősebb a publicisztikai jelleg, mint arra Kelemen is utal.<sup>26</sup> Kelemen László úgy látja, hogy Krúdy azért tartozott a legnagyobb magyar publicisták közé, mert impresszív és emlékező volt (azaz jó felvevő és megtartó), másrészt családi hagyományai révén, amelyek nála „a nemzeti hagyományokhoz való szigorú ragaszkodást jelentik”.<sup>27</sup> Krúdy számára a jelen csak ürügyet szolgáltat arra, hogy a múltból, annak eseményeiről írhasson, elmélkedhessen. Publicisztikája azt a mitikus, de könnyed irodalmat teremti meg, amely egyszerre olvasható naprakész újságcikként és krónikás tudósításként, s amelyet Claudio Magris egyértelműen és kizárólag bécsi jelenségnek tart. Annak ellenére, hogy az általa elemzett bécsi szerzőkről úgy gondolja, hogy felületesen művelik ezt a műfajt. Az általa ismert magyar szerzőkről pedig a *Duna*<sup>28</sup> című művében azt állítja, hogy az

<sup>19</sup> Szörényi: I. m. 223. old.

<sup>20</sup> Ld. *Magyarország* 1916. november 28, 7. old., ill. Fülöp: I. m. 228. old.

<sup>21</sup> Fülöp: I. m. 162. old

<sup>22</sup> Kelemen: I. m. 65. old

<sup>23</sup> I. m. 65-66. old.

<sup>24</sup> a továbbiakban ha Kelemen Zoltánt idézem, akkor csak a Kelemen vezetéknévét használom, ha pedig (Perkátai) Kelemen Lászlóról írok, akkor kiírom a vezetéknévét és a keresztnévét is.

<sup>25</sup> I. m. 67-68. old.

<sup>26</sup> I. m. 57. old

<sup>27</sup> (Perkátai) Kelemen László: *Krúdy Gyula*, Szeged, Magyar Irodalomtörténeti Intézet, 1938. 81. old., ill. [http://krudy.hu/Szakirod/Perkatai\(Kelemen\)Laszlo/pkl.html](http://krudy.hu/Szakirod/Perkatai(Kelemen)Laszlo/pkl.html), elérés: 2012. 12. 03)

<sup>28</sup> Magris, Claudio: *Duna*, ford. Barna Imre; Kajtár Mária, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1992.

impresszionisztikus szemlélődés, az apró tárgyak kiemelése, majd visszahullatása jellemzi őket.<sup>29</sup> Krúdýnál ez még az oknyomozó riporter szívósan makacs kutatásával is párosul.<sup>30</sup>

Kelemen az *Utazás egy habsburgi temetés körül* című írással vezeti be elemzését, amelyről kijelenti, hogy Krúdý már az elején megkezdí különbözö történelmi korok összemosását saját jelen idejével, melyben segítségére van Mária Terézia vagy a „sánta várnagy” alakja. Ehhez adódik hozzá a Bécsbe látogató bizalmatlan magyarok étkezési szokásainak ecsetelése. Ezek mind azt hivatottak kifejezni, hogy Bécs a magyarok számára egyszerre jelenti hazájuk – a birodalom, a Monarchia – fővárosát, másrészt egy idegen fővárost, külföldet. Az idegenség ellenére azonban a magyaroknak igenis sok közük van Bécshez történelmi-politikai szempontból. A magyarok idegenségét erősítik továbbá azok az elbeszélések, publicisztikai írások is, amelyekben vagy pórul járt magyarok a főszereplők, akiket valamilyen megaláztatás ért a császárvárosban (pl. *A bécsi kalap*; *Utazás Bécsbe*), vagy azok a magyarok, akiken nevetnek a bécsiek (*Töltött káposzta Bécsben*).<sup>31</sup> Kelemen ezután megemlíti Napallek (néhol Napellek, Napalleck) lovagot, aki egyszerű hivatalnokból lett udvari szertartásmester, s sajátos karriertörténetének mintegy a betetőzése a császár – király temetési szertartásának megrendezése és levezénylése. Kitér az elbeszélő által Ferenc József és II. Lajos között felállított párhuzamára is, amely abban a tekintetben helytálló, hogy mindkét uralkodó válságos helyzetben távozott országa éléről. A riport(ok) központi része magával a szertartással és a császár ravatalával foglalkozik. Kelemen szerint ezekben az esetekben kiüresedtek azok a formulák, amelyeket Krúdý arra használt, hogy történelmi pillanatokat jelenítsen meg. A résztvevők ruházatának részletezését alapos, de néhol unalmas, semmitmondó munkának tartja. Krúdýban erősebb a riporteri attitűd, mint a szépírói ezeknek a szövegeknek az esetében. Az utolsó tudósítás a császári temetési ceremónia leírását adja, ám ebben az esetben már nem Ferenc József, a magyarok halott királya a főszereplő, hanem az új király, IV. Károly. A ceremónia egy olyan rítus, szertartás, amely a hagyomány átörökítésére szolgálna eredetileg, ezeknek az eseteknek (temetés, koronázás) a leírásában azonban már nem szolgál az áthagyományozásra, ugyanis nem képesek átörökítésül szolgálni azok számára, akik életüket a nagy uralkodóhoz, Ferenc Józsefhez képest próbálták meg meghatározni, narratívába ágyazni, emlékeztetni. <sup>32</sup> Egyetérttek abban Kelemennel, hogy jóval erősebb a riporteri attitűd ezekben a szövegekben, mint más novellisztikus-publicisztikai írásokban, s a szövegek színvonala sem kifogástalan mindenütt, ugyanakkor mindenképp érdemesek arra, hogy foglalkozzunk velük, s nem szabad elfelejteni azt sem, hogy Krúdý megbízást teljesített ezekkel a cikkekkel. Kelemen szerint az utolsó Habsburg-portrék, melyekbe véleményem szerint az elemzett cikksorozatot is beleérti, szárazon tudósítanak, és hagyják, hogy az ünnepségen felvonuló díszmagyarok enumerációja vagy Ferenc József kedvtelése maguktól váljanak ironikusakká. Másrészt a narrátor többnyire magát az újságírói létformát és magatartást is parodizálja. A narrátor ezekben a szövegekben mindentudó vagy inkább mindent tudni akaró elbeszélő szerepében tetszeleg, azonban ez a nézőpont kizárólag belső lehet. Az író hangsúlyozza kívülállását a narrációban, a szöveg szerkesztésében és a tagolásban egyaránt. Apró részekre szedi a portrékat (ez különösen a Ferenc József-re vonatkozó írásra jellemző *A tegnapok ködlovagja*ban). Kelemen szerint ez a kívülállás és ugyanakkor mégis bennfentes tudás származtatható abból a tényből, hogy

<sup>29</sup> Kelemen: I. m. 68. old.

<sup>30</sup> I. m. 69. old., ill. Belousova, Vera: „Aneignung des Habsburger-Mythos in der ungarischen Literatur am Beispiel der Romane Gyula Krúdýs”, in *Wien als Magnet? Schriftsteller aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa über die Stadt*, szerk. Gertraud Marinelli-König; Nina Pavlova, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1996., 356-357. old.

<sup>31</sup> Kelemen: I. m. 55. old.

<sup>32</sup> I. m. 56-57. old., ill. 94. old.

a magyarok királya nem magyar uralkodóházból való volt.<sup>33</sup> Én azonban úgy gondolom, ez inkább Krúdynak egy sajátos elbeszélői technikája, amelyet más műveiben is sikerrel alkalmaz.

Fontos még beszélni Krúdynak a Habsburg-mítoszt érintő felfogásáról. Nála a Habsburg-mítosz az uralkodóház mítoszáat jelenti, amelyet különböző források alapján épít fel. Krúdy Habsburg-mítoszáának semmi köze a Claudio Magris által felvázolt mítosz-koncepcióhoz. Magris felfogása szerint a mítosz történelmen belüli kategória, abban az értelemben, hogy olyan eszköz, „amely által a mindenkori történelmi tudatokat a mindenkori hatalom igényeinek megfelelően alakíthatja”.<sup>34</sup> Azt a mitikusnak nevezhető irodalomtörténetet elemzi, amelynek államisága az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlása után született meg. Krúdy ezzel szemben éppen azt az időszakot ábrázolja műveiben, amely a Monarchia fennállásának idejére esik. Krúdynál az uralkodók képe, különösen Ferenc József, nagyon gyakran egybeesik azzal a képpel, amely az uralkodókról életük során „a nép körében” kialakult. Krúdy sokszor néphagyományban élő elemeket alkalmaz ábrázolásuknál, így például a Ferenc József „Népek Atyja” kép mellé Krúdynál betársul a magyar népmesék és népkönyvek királyfi, valamint bölcs, öreg király alakja. A „Népek Atyja” ábrázolásnak egyébként talán a legfontosabb eleme az volt, hogy az uralkodó egyszerűségével semmiben sem különbözik a birodalom többi lakójától, így téve elérhetővé alakját az alattvalók számára is. Vera Belousova kutatásai ehhez még annyit tesznek hozzá, hogy a Habsburg-mítosz magyar nyelvterületen beleízesült egy olyan, jellegzetesen magyar uralkodói mítoszba, amely a magyarság legrégebbi uralkodóinak tiszteletével és a hozzájuk fűződő mesékkel, regékkel és mondákkal azonos korú. A Habsburg-mítosz (magyar nyelvterületen) tehát egy ősi magyar mitikus hagyomány alterációja, változata.<sup>35</sup>

A bevezető részben megígértem, hogy megállapítom a szövegek műfaját, s most elérkeztünk ehhez a ponthoz. Az elemzők közül egyedül Kelemen Zoltán foglalkozik ennek kérdésével. Ő riportoknak nevezi ezeket az írásokat, s megemlíti, hogy Krúdy maga naplójegyzeteknek is nevezi őket.<sup>36</sup> Elfogadhatónak vélem a riport kategóriáját, azonban úgy gondolom, hogy a cikksorozat illetve az újságcikk terminus szintén alkalmazható az írásokra, hiszen mindkét fogalom arra utal, hogy valamilyen sajtótermékben jelentek meg. A cikksorozat azt érzékelteti, hogy a szövegek egy cím alatt (*Bécsi levelek*) jelentek meg, egy helyen, ezért ha ezt a kifejezést alkalmazom, akkor mind a 6 fentebb felsorolt írást beleértem.

Ezek után nézzük meg, miről szólnak az egyes szövegek, mit lehet elmondani az elbeszélőjükről, hogyan alkotja meg bennük Krúdy egy hajdan volt és egy leendő uralkodó portréját. Az első cikk, ahogy Kelemen is megemlíti, már az elején összemos különböző történelmi korokat, s ehhez adódik hozzá a magyarok jellegzetes étkezési szokásainak jellemzése.<sup>37</sup> Ezután megemlíti a szöveg Napallek lovag történetét, melyet Kelemen is elemez, illetve az ifjú páрмаi herceg esetét, akinek „máról-bolnapra osztrák császárné lett a nénikéje”<sup>38</sup>, s aki először követte el azt a szokatlan, ámde rangjához méltó cselekedetet, hogy kifizette a vele egy asztalnál vacsorázóknak a számláját. A páрмаi herceg pályafutása, hasonlóan Napallek lovagéhoz, olyan karriertörténet, amely a Monarchia végével szintén leáldozóban van. Van azonban egy lényeges különbség: míg Napallek saját erejéből küzdi fel magát egyszerű hivatalnokból főszertartásmesterré, addig a páрмаi herceg megörökli ezt a méltóságot, s nyilván egyikük a császári család tagja, míg a másik a császárt és családját szolgálja, de a Monarchia leáldoztával mindkét előrelépési lehetőség megszűnik. A szöveg (el)beszélője különbséget tesz a csatornán

<sup>33</sup> I. m. 70-71. old.

<sup>34</sup> I. m. 85. old.

<sup>35</sup> I. m. 86-88. old., ill. Belousova: I. m. 363. old.

<sup>36</sup> Ld. Kelemen: I. m. 54. old., ill. a 4. és 5. jegyzetet

<sup>37</sup> A gondolat helyét illetően ld. a 31. jegyzetet

<sup>38</sup> „Magyar tükrő” 338. old., ill. *Magyarország* 1916. november 26, 9.

innen lévő és a csatornán túli világ között. A csatornán túli világ csendes, ott már valóban meghalt a császár, itt élnek azok az emberek, akik büszkéek arra, hogy egykorúak a császárral, s itt találhatók azok a házak is, amelyek még látták Ferenc Józsefet fiatalon, utalva ezzel is a császár-király uralkodásának hosszú idejére, idős korára. Az uralkodó halálával megszűnik ezeknek az embereknek a reménye a holnapi életben, ugyanis ő biztosította nekik a túlélésüket, számukra az uralkodó halála saját haláluk is, egy régi világ halála. Nem tudják továbbá elképzelni életüket egy olyan narratívában, amelynek már nem része a birodalom irányítója.

A második cikk, *A kis király S.-né kávécsészéjénél* című először megemlíti Kossuth Ferencet, majd arról az álhírről vagy pletykáról számol be, amely szerint hamarabb eltemették a császárt, így a temetési ceremónián már csak üres koporsót fog kísérni a menet. Beszámol egy jellegzetes Monarchiabeli karierről, amely az előző kettővel ellentétben (Napalékével és a pármái hercegével) negatív kimenetelű, s hazatoloncolással ér véget. A riport második részét Barta teljesen kihagyta a *Magyar tükröből*. Ebben a szakaszban Krúdy egy párbeszédes jelentet idéz meg S.-né asszony fogadójában, amelynek ábrázolásában fontosnak tartja kiemelni, hogy az ott lévő urak kényelmes csendességben töltik napjaikat, mint egy skóciai vadászkastélyban, vagy otthon, vagyis Magyarországon, egy kúriában. Még a cserépkályhában is magyar bükkfa parázslék. A huszár pedig, akár Mária Terézia idejében, németül jelenti be az érkező vendégeket. A szöveg címe csak a végére nyer értelmet, ugyanis ekkor kezd el beszélni a történetbeli társaság a kis királyról, vagyis a még meg nem koronázott IV. Károlyról. IV. Károly nem jelenik meg személyesen S.-nénél, ahogy azt a cím alapján gondolhatnánk, csupán a beszélgetők társalgásából tudjuk meg, hogy egész nap a Hofburgban volt, s hogy változások lesznek: csomagolhatnak a régiek, vagyis az új király le kíván számolni a régi király emlékezetével. A szöveg azzal ér véget, hogy a beszélő elhagyja a fogadót.

Az *Őszi alkonyat az infánsnő fehér lábánál és egy halott Habsburgnál* című cikkből Barta, többek között, éppen azt az önreflexív írói passzust hagyta ki, amelyben arról szól a szerző, hogy, mint elvonultságban élő pesti hírlapíró, miért dicsekszik előkelő férfiak barátságával és pártfogásával. A beszélő ezzel a gesztussal relativizálja addigi pozícióját, megkérdőjelezi az addig elmondottakat, s egyúttal ironizál is saját helyzetén, amely eszköz inkább erősíti semmint gyengíti azt az érvet, hogy a cikk alanya, a tudósító-riporter jelen van a helyszínen, s tanúja az eseményeknek, megfigyelő résztvevő szerepben. A cím itt is értelmezésre szorul, ugyanis az infánsnő csupán egy festményen szerepel, amelynek fehérharisnyás lábánál elidőzik egy kicsit a riporter. A halott Habsburg pedig természetesen az uralkodó. Kettejüket egy térben láttatja Krúdy, mintegy panteonszerűen besorolva őket a régi Habsburgok közé. Az író egy olyan találkozást igyekszik leírni, amelynek során műalkotás és befogadója találkozik s érintkezik, de a találkozás nem jön létre a vászon érintésére, mert nem képződik meg az a misztikus-szakrális tér, amelyben érintkezhetne a beszélő Izabellával vagy Annuciátával. Krúdy viszonylag hosszú részt szentel Ferenc József holttestének leírására, amelyet, kissé ironikusan az orral kezd. Az uralkodót „*Európa első gavallérjának*”<sup>39</sup> nevezi, megelőlegezve ezzel a ködlovagok közé sorolást. A tudósító, emlékeiben csalatkozva, egy „*magos, hegyes és viaszkos*”<sup>40</sup> orral szembesül, amely intertextuális utalást vetít előre e között a szöveg között és *A tegnapok ködlovagjai I. Ferenc József, Európa legelső gavallérja* című fejezete között. Ebben a kötetében Krúdy a következőképpen fogalmaz: „*És a fehér kabát felett egy ábrándosnak tetsző arc mutatkozott, hajviselettel ama szegény ifjú hercegéhez, akiről Rostand drámáját írta, mert hiszen vérbeli atyafiak voltak ők, mint mindazok, akiknek a jól megtermett osztrák hercegnők életet adtak, még ha a rossznyelvű utókor néha vitázni is mert az atyaság kérdése felett.*”<sup>41</sup> Az idézetben Krúdy II. Napóleonra utal, akiről Rostand *A sasfőke* című drámáját írta. Az orra visszatérve, feltételezhető, hogy Cyrano de

<sup>39</sup> „Magyar tükrö” 344. old., ill. *Magyarország* 1916. november 28, 7. old.

<sup>40</sup> Uo., ill. uo.

<sup>41</sup> Krúdy Gyula: *A tegnapok ködlovagjai*, Békéscsaba, Tevan, 1925. (a továbbiakban: „A tegnapok ködlovagjai”), 9. old.

Bergeracra történik célzás, a közös tulajdonság pedig a hatalmas orr. Érdekes idézni néhány sort Rostand drámájából is, mégpedig az Orrmonológból: „*Ez szimplán hangzik... Így nincsen hatása! / Mondhatta volna szebben, kis lovag, / Más-más hangnemből... Így ni, hallja csak: / Kibívón: >>Én nem járnék ám vele! / Sebészt hívatnék, hogy metélje le!<< / Barátilag: >>Hisz a findzsájába ér! / Igyék vederből, abba belefér!<<*”<sup>42</sup> A drámában a főhős nemcsak mások gúnyos megjegyzéseinek van kitéve, hanem saját öniróniájának is, utóbbi Ferenc József esetében nem érvényesül, de az előbbi jelenség mindenképpen megfigyelhető az uralkodó szaglószervével kapcsolatban is. Krúdy ebben az esetben, mint annyi más helyen, csupán strukturális párhuzamot hoz létre a két szereplő között, nem fedezhető fel jelentősebb összefüggés a 2 irodalmi alak között.<sup>43</sup> A beszélő emlékezete szerint a császárnak inkább „*gömbölyű, tompa hajlású orra volt, amely a kora előrehaladtával mindinkább gömbölyödött, mint az öreg és buzgó hivatalnokoké, akik mind közelebb hajtják arcukat az íróasztalhoz.*”<sup>44</sup> A tudósító az irónia élet azzal igyekszik tompítani, hogy úgy írja le az idős, halott uralkodó arcát, hogy kisímitotta a halál, amely egyúttal minden szépséghibát is kijavított. Az értelmező nehéz helyzetben van olyan mondatok értelmezésekor, mint például a következő két mondat: „*Göggösebben fekszik itt, mint életében volt.*”<sup>45</sup> „*Ez a csontsisak: ez volt első Ferenc József.*”<sup>46</sup> Ezek a mondatok némi elidegenítéssel beszélnek a halott királyról, aki csupán egy holttest, s ebben az esetben sem különbözik a birodalom többi alattvalójától, azonban, mint azt már fentebb említettem, Krúdy Habsburgokhoz való viszonya nem írható le egyszerűen a megvetés és harag kettőssével. A mondatok kontextusa, a hosszabb szövegrészek bizonyítják, hogy Krúdy ugyanúgy tiszteli is az uralkodóház tagjait, ahogy ironizál rajtuk. A szöveg beszélője kiemeli a szív jelentőségét, amely ugyanaz marad, mint amikor a császár megszületett, s mint amikor utolsót dobant. A cikk végén ismét egy önreflexív passzus következik, amelyben arról ír az értekező, csak arra tud emlékezni, hogy sem Ferenc József, sem rokonai nem vettek róla tudomást, amikor ő megrendülve nézett a hintóik után. Szemrehányást tesz tehát az uralkodónak, mintegy megszólítva-megidézve a halottat, aki talán parancsot adhatott volna Érintetlen Máriának. Akkor talán másképp végezték volna az életüket mindketten, vallja az elbeszélő. Hasonló érdektelenségről számol be *A tegnapok ködlovagjai* (el)beszélője is, aki bár állt és köszönetet az útkeresztvezetőknél, de „*Európa legelső gavalérja*” nem különösebben törődött vele, még azután sem, hogy néhány regényében megemlékezett róla.<sup>47</sup> A humor ebben az esetben abból származik, hogy Krúdy olyasmit kér számon a császártól, aminek teljesítésére az képtelen, hisz egyrészt nem tud magyarul annyira, hogy olvassa Krúdy műveit, másrészt nem is ismerte személyesen Krúdyt, illetve az (el)beszélőt, aki folyton úgy igyekszik feltüntetni magát, mint aki rengeteget tud a császárról, de nem személyes ismerőse, inkább mintha csak az akarna lenni.

A *Régi császárok ravatalánál* című szöveg felütésében a beszélő mint Európa leggazdagabb férfit említi meg az uralkodót, akinek holtteste felett állva a legprimitívebb gondolatok jutnak eszébe a riporternek: „*Meghalunk...*”<sup>48</sup> A narrátor hiába próbál valami különöset, rendkívülit gondolni, csak ez az egyszerű gondolat jut eszébe. A gyászpompá számára inkább az életet idézi meg, semmint a halált, ugyanis a koporsó csak a halott felett zárul be, az élők közül senki sem követi az elhunytat. Az elhunyt, bár több évtizeden keresztül szolgálták, s több barátja is volt, több mint százmillió embernek parancsolt élete során. Krúdy úgy alkotja meg az alakját, hogy részben a tisztelet, néhol sajnálat hallatszik ki beszédéből, részben pedig az irónia, amelyet azokból a részekből olvashatunk ki, amelyekben F. J. magányosságáról esik szó. Például abban a

<sup>42</sup> Rostand, Edmond: *Cyrano de Bergerac*, ford. Ábrányi Emil, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2007., 38.

<sup>43</sup> A strukturális párhuzamokról Krúdynál ld.: Gintli Tibor: „A komparatiztika mai lehetőségei a Krúdy-olvasásban”, in *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle* 2009. május, 241-245. old.

<sup>44</sup> „Magyar tükör” 344. old., ill. Magyarország 1916. november 28, 7. old.

<sup>45</sup> „Magyar tükör” 345. old., ill. Magyarország 1916. november 28, 7. old.

<sup>46</sup> Uo., ill. uo.

<sup>47</sup> „A tegnapok ködlovagjai” 15. old.

<sup>48</sup> „Magyar tükör” 346. old., ill. Magyarország 1916. november 30, 7. old.

mondatban, amelyben arról van szó, hogy a császár egy olyan nyelvet beszélt, melyet régen elfelejtettek, s ezért senki se érti meg az élők közül. Ferenc József egy letűnt kor embere, a XIX. századé, valódi ködlovag, akinek ködlovagsága leginkább abból adódik, hogy kihaltak kortársai, s az új világot már nem érti meg, még a nyelv is kihalt, amelyen beszél. A riporter szerint már életében történelmi alak volt, s ezért akkora különbség van a kortársak és a császár felfogása között, mint V. Ferdinánd vagy Ferenc császár és a kortársak között. Krúdy egyrészt egy történelmi folyamatosságba helyezi bele az egyúttal magyar királyt is, vagyis mint az uralkodóház egy tagját említi meg, másrészt el is távolítja kortársaitól, egy diakrón mezőbe próbálja meg elhelyezni, de úgy, hogy a szinkron mezőből igyekszik kiiktatni. Az elbeszélő egy helyen „éjféli királynak”<sup>49</sup> nevezi az Osztrák-Magyar Monarchia urát, aki hűségesen kíséri őt századok múlva is a kastély folyosóin. Ezzel a gesztussal olyan panteonját képzi meg a Habsburg uralkodóknak, s helyezi oda Ferenc Józsefet, mint amelynek tagjai egyes megvalósulásai a Habsburg uralkodónak. Ezt látszik igazolni a következő mondat is: „*Mintha már örökké élt volna, mint a hegyek: egyformán, kiismerhetetlenül, hatalmasan, roppanás nélkül.*”<sup>50</sup> Vagyis mintha a most meghalt koronabirtokos a régi császárok újra megvalósulása, újra megjelenése lenne. Ennek fényében a cím is értelmet nyer: amikor Ferenc József ravatalánál állunk, akkor a régi császárok ravatalánál is állunk egyúttal, sőt megkockáztatom, hogy az összes Habsburg-házi uralkodó ravatalánál is állunk egyúttal. Itt visszaülne Kelemen gondolatára, amely szerint a temetés, illetve az arra való készülés a hagyomány átörökítésének módja, s elsősorban arra szolgál, hogy az uralkodók emlékezetét erősítse.<sup>51</sup> Legfontosabb eszköze az ismétlés, amely a Habsburg-narratívát, Habsburg-történetet mozgatja, elősegíti. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy Kelemen szerint, s (talán) Krúdy szerint is, ez a hagyomány már nem folytatódik tovább, mert a különböző ceremonális gesztusok, cselekedetek, eszközök stb., amelyek addig segítették fenntartani a hagyományt, a temetés alkalmával már nem működnek, kiüresedtek.<sup>52</sup> Érdemes még kiemelni a szövegnek azt a passzusát is, amelyben arról ír az szerző, hogy hiába vándorolt el a „Népek Atyja” a Hofburgból, végül mégis visszatért oda, s hivatása befejeződik, vagyis meghal. Ez az epizód is csak tovább erősíti az előbb felállított tézist, mely szerint Ferenc József csak egy uralkodója a Habsburg-háznak, egy epizódja az uralkodói ház történetének, amelynek vége egy szakrális térben megy végbe, a Hofburgban.

A cikksorozat *Császárok és bankárok, házmeztetek és toronymászók egy habsburgi temetésen* című fejezetében üt ki talán a legerősebben a háború témája. Bár az egész szövegegyütttest belengi a téma – ezt bizonyítja az is, hogy az egész cikksorozatban 10-szer fordul elő a háború szó, s ebből 8-szor egy írásban, *Az új király sír* címűben –, mégis talán ebben a cikkben hangsúlyozódik a legmarkánsabban az (el)beszélő véleménye a háborúval, az azzal járó szegénységgel és nyomorral, s az ezzel összefüggő Habsburg-politikával kapcsolatban. A riport legélesebb, legkritikusabb két mondata a Habsburgokkal szemben, a magyarokra vonatkoztatva hangzik el: „*A magyarok mostanában katonák, a harcmezőkön szolgálják a holt és az eleven királyt. Csak a pesti bankárok és a mágánások jöttek Ferenc József temetésére.*”<sup>53</sup> Az idézett mondat megmutatja, hogy Krúdy nemcsak az elhunyt császárral és annak politikájával szemben kritikus, de a leendő, még meg nem koronázott királlyal szemben is, pontosabban inkább az egész uralkodóházzal szemben. Rendkívül jó helyzetfestő hangulata van annak a mondatnak is, amely szerint csak a bankárok és a mágánások érkeztek Pestről, mert ők nincsenek háborúban, a magyarság többi része azonban a harctereken küzd. De nemcsak a magyar bankárokat és mágánásokat vonultatja fel a szövegben Krúdy, hanem a bécsi népet, elsősorban a szegényeket, akik mintha nem tudnának nyugodtan meghalni anélkül,

<sup>49</sup> Ld. *Magyarország* 1916. november 30, 7. old.

<sup>50</sup> Uo.

<sup>51</sup> Kelemen: I. m. 94-95. old.

<sup>52</sup> I. m. 57. old.

<sup>53</sup> „Magyar tükrő” 350. old., ill. *Magyarország* 1916. december 1, 7-8. old.



hogy az öreg császártól el ne búcsúzzanak, s akik talán nem racionális megfontoltságból fogadták el atyjuknak az uralkodót. A riporter szerint egyedül ők tartottak ki hűségesen „Európa legelső gavallérja” mellett. A beszélő hatásos szinekdochével jeleníti meg a külső kerületekből a császár búcsúztatására induló embereket, akik már hétfőn útra keltek, hogy kedden búcsúztathassák a császárt, legalábbis a riport alá november 28-ai dátum van írva, ami 1916-ban keddre esett. A cikk utolsó előtti sora azt állítja, hogy „Holnap temetik a császárt.”<sup>54</sup>, ami annyit jelent, hogy november 29-én, szerdán, tehát Krúdy másnap, vagyis november 30-án, csütörtökön írja meg a cikksorozat utolsó írását, *Az új király sír* címűt, amely egyébként magát a ceremóniát jeleníti meg. A címben megjelenő császárok és bankárok, valamint házmesterek és toronymászók mind megjelennek a cikkben, még ha egyikük-másikuk (pl. a házmesterek vagy a toronymászók) csak egy pillanatra is. Érdeemes szót ejteni a címről, illetve a benne rejlő hierarchiáról. A felsorolás és az egymás mellé rendelés nem tűnik véletlennek, ugyanis egyrészt császárokról és bankárokról több szó van a szövegben, mint házmesterekről és toronymászókról (utóbbinak személyét ráadásul legenda is övezi, megjelenése ezért nem vehető biztosra a szövegben, ugyanis maga az elbeszélő sem tudja eldönteni, hogy valóban látta-e azt az alakot). Nem meglepő, hogy előbb említődnek, mint az utóbbi pár. Másrészt a két egymás mellé került réteg (ha a toronymászókét lehet rétegnek nevezni) a társadalmi tagolódásban is közelebb helyezkednek el egymáshoz. Továbbá fontos megemlíteni a toronymászó szimbolikus értelmezési lehetőségét. Kelecsényi László az egyik Krúdy-kötet utószavában toronyőrnek nevezi Krúdyt, az életrajzi személyt, nem választva el a rá rakódó legendáktól.<sup>55</sup> Ugyanakkor, nem számítva a legendák és az életrajzi személy egybemosását, izgalmas szempontra világít rá Kelecsényi, mégpedig arra, hogy a toronymászó vagy toronyőr (ebben az esetben mindegy) felülről lát rá a társadalomra, mintegy mindható, mindentudó narrátor, felülről látja szereplőit és történetét, s a be nem avatkozás látszatát színleli. Ebben az összefüggésben nem nehéz párhuzamot látni a toronymászó és narrátor-riporter között, akik kívülről szemlélik az eseményeket, jókora rálátással. S ebben az esetben az sem véletlen, hogy a toronymászó alakja csak legenda marad, hiszen az elbeszélő is csak látni véli, de nem biztos benne, éppen ezért akár ő maga is lehet.

Végül, de nem utolsósorban a fentebb már többször említett *Az új király sír* című, hatodik cikket tárgyalom. Ez a szöveg cím utal talán a leginkább egyértelműen a benne foglalt történetre, témára a hat közül. Ennek az írásnak egyik legfeltűnőbb hiánya a Barta András által kiadott kötetben az eredeti szöveghelyhez képest, hogy hiányzik az Ottó trónörökös megjelenését leíró rész. Érthetetlen okokból ezt kihagyta a könyvből Barta, s kb. a szöveg 1/3-a amúgy is hiányzik a kötetben megjelent szövegből. Kelecsényi szerint nem véletlenül, ugyanis Habsburg Ottó személye még 1984-ben is tabunak számított a (könyv- és lap)szerkesztők körében.<sup>56</sup> Az ifjú, ekkor 4 éves Ottót Krúdy hat-hétévesnek ábrázolja, fehér ruhában, fekete szalaggal, szőke göndör fürtökkel. A riporternek egy másik, a temetésen, a ceremónián, a Habsburgokon kívüli világ jut eszébe, amelyet sem a befogadó, sem ő nem ismer, s amelyet az uralkodóház által képviselt világgal állít szembe. Isteni küldöttnek is nevezi a gyermeket egy helyen, azonban a várva várt csoda, a szakrális érintkezés isteni és emberi szféra között nem jön létre, ugyanis, mint a szövegben megszólaló narrátor állítja, „majdnem glória volt a fején”<sup>57</sup>, de csak majdnem. „Egyetlen napsugár sem tévedt a királyok gyülekezetére, de a mozdulatlan koporsóra sem.”<sup>58</sup> Vagyis, mint azt fentebb

<sup>54</sup> Magyarország 1916. december 1, 8. old.

<sup>55</sup> Kelecsényi László: „Krúdy Gyula, pesti toronyőr”, in Krúdy Gyula: *Öreg sző az ifjakhoz II.*, szerk. Kelecsényi László, Budapest, Aqua Kiadó, 1995., 262. old.

<sup>56</sup> Kelecsényi László: *A cenzúrázott Krúdy*, [http://www.krudy.hu/RKT/eloado/KelecsenyiLaszlo/KL\\_AcK.html](http://www.krudy.hu/RKT/eloado/KelecsenyiLaszlo/KL_AcK.html), elérés: 2012. 01. 08. Kelecsényi egyébként közli a cikk teljes szövegét az előbb idézett könyv első kötetében. ld. Krúdy Gyula: „Az új király sír”, in: *Öreg sző az ifjakhoz I.*, szerk. Kelecsényi László, Budapest, Aqua Kiadó, 1995., 106-113. old.

<sup>57</sup> Magyarország 1916. december 3, 9. old.

<sup>58</sup> Uo.

már többször hangsúlyoztam, nem teljesíti be a rítus a hozzá fűzött reményeket, a hagyomány átörökítése nem következik be. Ennek okát láthatjuk abban, amit már többször említettem, vagyis a mozdulatok és egyáltalán a szertartás gesztusainak, eszközeinek és cselekedeteinek kiüresedésében<sup>59</sup>, de akár az elbeszélői nézőpont, világnézet korlátozottságában vagy épp kevésbé korlátozott voltában.

Érdekes és érdemes összevetni az új király, IV. Károly alakját *Az új király sír* című szövegben és *A tegnapok ködlovagjaiban*, ugyanis, bár mérsékeltebb és (talán) kevésbé ironikus formában, de hasonlóan rajzolja meg Krúdy az uralkodó alakját mindkét munkájában. Mindkét leírásban első felbukkanásra úgy jelenik meg, mint aki még fiatal, az uralkodásra a nagybáty temetésekor alkalmatlan, s néhány nőies vonást is hordoz, azonban a koronázási szertartás alatt férfivá érik. *Az új király sír* című cikk a következőképpen jeleníti meg: „*A barna Habsburgok közül született. Ugyanezért némi lágyág, hajlékonyság, graciózus melegség érezhető emberi alakján, amint kissé félrebillenő fejjel utolsónak lépked be a sekrestyéből az oltár elé aholt király fogadtatására. Mintha a zöld tollas generáliskalap volna szokatlan jobb kezében, amint hajadonfővel közeleg a királyok sorfala előtt.*”<sup>60</sup> Az idézett rész elsősorban a némileg nőies, kevésbé férfias, kevésbé „uralkodói” tulajdonságokat emeli ki. A leendő király fiatalságát s egyúttal alkalmatlanságát érzékelteti a cikk írója annak az epizódnak a megfestésével, amelyben belső monológ keretében a következőket mondhatja vele: „*hiába van oly kicsiny bajuszom, hiába vagyok még éveim számára nézve ifjú, hiába neveztek kiskirálynak: >>én már edzett, erős, tapasztalt és bölcs férfiú vagyok: talán nem oly öreg, mint a nagybátyám, akit amott hoznak a kapuban, de ez talán csak jobb lesz nekem, nektek, mindenkinek.*<<”<sup>61</sup> Az idézett rész sincs benne a Barta által összeállított kötetben, s a közvetlenül a belső monológot megelőző epizód sem, amelynek során a narrátor azt nézi, vajon Károly tudja-e tartani könnyeit, ahogy császárhoz, királyhoz illik. Itt még túl fiatalnak ítélik a trónhoz és a kormányzáshoz, nem eléggé „felnőtt” a feladathoz, s egy dacos kamasz benyomását kelti, aki bár tűr, de annál öntudatosabban várja, hogy bizonyíthassa rátermettségét. A bajusz mint motívum megjelenik *A tegnapok ködlovagjaiban* is, mint olyan jel, amely a katonaiskolából kikerülő fiatalra emlékezteti a narrátort. Az uralkodó arcának rózsaszíne pedig azokkal a fiúkkal hozza őt párhuzamba, akiket az anyjuk hosszasan térdepeltet a templom kövén, hogy a fiatal férfiak ellenségétől, a Rossznőtől mentse meg az Úr kisfiukat. A rózsaszín arc háttéréből az apa, Ottó főherceg arca „*integel*”, akinek arcát a „*néma és jajtalan szenvedések*” úgy megviselték, hogy „*az már nem is volt mondható többé emberi arcnak*”.<sup>62</sup> Ottó főherceg felidéződése nemcsak azt teszi lehetővé a narrátornak, hogy a vér szerinti rokonságot érzékeltesse, hanem egyúttal azt is, hogy megmutassa: Károlynak, mint a lehetséges Habsburg uralkodók történetébe beíródó személynek, ott van a múltjában apja, aki Ferenc Ferdinánd öccseként csupán a főhercegségig vitte, s aki mint a Habsburg-ház egyik tagja (nem mint uralkodója) íródott be annak narratívájába. A kötet írásainak beszélője szerencsétlenként aposztrofálja mind Károlyt, mind apját, és olyan uralkodók sorozatában helyezi el, mint Madarász Henrik, Merész Károly, Dobzse László vagy Jeruzsálemi András, akiket az utókor látott el jelzőjükkel. A felsorolásban egyaránt szerepelnek pozitív és negatív jelzőkkel ellátott királyok, ezért nem következtethetünk egyértelműen egy ellenséges, negatív viszonyulásra a narrátor részéről. Ironikus hozzáállásra viszont annál inkább, hiszen a szerencsétlen szó magában rejt egyrészt a szerencsétlen sorsot, a balsorsot, másrészt az uralkodásra való alkalmatlanságot. Az pedig, hogy az utókor látta el ezeket az uralkodókat jelzővel, egyértelműen utal az utólagosságra, s egyúttal arra, hogy IV. Károly *A tegnapok ködlovagjainak* megjelenésekor (1925-ben) már halott. S nem mellesleg azt is fontos megjegyezni, hogy a ködlovagok közé került, akárcsak elődje és nagybátyja, I. Ferenc József. Fenntartva Krúdy szövegei között a folyamatosságot és az átjárhatóságot, itt emelem ki azt a

<sup>59</sup> Ld. az 52. jegyzetet

<sup>60</sup> „Magyar tükör” 352. old., ill. *Magyarország* 1916. december 3, 9. old.

<sup>61</sup> *Magyarország* 1916. december 3, 10. old.

<sup>62</sup> „A tegnapok ködlovagai” 17-18. old.

kapcsolatot, amely a *IV. vagy Szerencsétlen Károly királyunk* és *A koronázás* című szöveg között áll fenn. Mind *A tegnapok ködlovagjaiban* olvasható írás, mind pedig a *Magyar tükröben* olvasható tudósítás a koronázás ceremóniájára úgy tekint, mint a fiatal trónörökös férfivá, egyúttal uralkodóvá érésének eseményére. Az ifjú ennek során válik „a magyar Szent Korona vőlegényévé”.<sup>63</sup> Azonban míg *A koronázás* beszélője néhol olcsó pátosszal, Kelemen szerint egyenesen giccsesen ábrázolja a király felkenetését és átváltozását<sup>64</sup>, addig *A tegnapok ködlovagjainak* narrátora folyamatosan elbizonytalanít, nem engedi, hogy a pátosz, az emelkedettség hassa át az egész elbeszélést. Ennek érdekében álhíreket, anekdotaszerű elemeket is beemel a koronázás leírásába. Ilyen elem például, hogy a Károly a felkenés és a koronázás között megcsúszott a lépcsőn, amelyről „az akkori magyar újságírók kegyeletesen elhallgattak”.<sup>65</sup> Ez persze nem jelenti azt, hogy *A koronázás* című szöveg riportere egyáltalán nem él az irónia eszközével, hisz nem mulasztja el megjegyezni, hogy ő is „csak annak köszönheti a csekély látnivalókat, hogy állandóan létrát bord magánál, amelyre feláll”.<sup>66</sup> Inkább úgy kellene olvasnunk ezt a jelenséget, hogy figyelembe vesszük azt az időbeli a távolságot, ami a két szöveg között húzódik (*A koronázás* 1916-os, a *IV. vagy Szerencsétlen Károly királyunk* pedig 1925-ös), s egyúttal elfogadjuk azt a tényt, hogy Krúdy történelemszemlélete, a Habsburgokkal kapcsolatos vélekedése megváltozott a két dátum között.<sup>67</sup> Krúdy tehát már az 1916-ban írott munkáiban is élt az irónia eszközével, az 1920-as években keletkezett, a Habsburg tematikába illeszkedő novellisztikájában és publicisztikájában csak felerősödik az irónia, illetve az ironikus értelmezési lehetőség.

### Összegzés

Dolgozatom kettős céllal jött létre. Egyrészt arról a filológiai problémáról szerettem volna írni, amely Krúdynam a Ferenc József temetéséről írt cikksorozatával kapcsolatos. A cikkek a *Bécsi levelek* című sorozatban jelentek meg a *Magyarország* 1916. november 28 – december 3 közötti számaiban. Barta András a Krúdy-életműkiadás *Magyar tükrö* című kötetében részleteket jelentetett meg a cikksorozatból, és más változtatásokat is végrehajtott (pl. elhagyta a címekeket). A kutatás egyik célja volt a változtatások és kihagyások okát feltárni. A dolgozat másik apropója a szöveg(ek) értelmezése volt, amelyet külön-külön is elvégeztem. Először a cikksorozat eddigi értelmezéseiről beszéltem, s megemlítettem, hogy többnyire vagy más szövegekkel kapcsolatban említették meg korábban, vagy Krúdynam a Habsburg tematikába illeszkedő írásainak egyik példajaként emlegették. Részletesebb elemzést csupán Kelemen Zoltán adott róla említett kötetében. Ő abból a szempontból vizsgálta a riportokat, hogy azok hogyan mutatják (vagy éppen nem mutatják) azt a megváltozott Habsburg-képzetet, amely Krúdy munkáiban az 1920-as években jellemző volt. Szerinte Krúdynam ezekben az írásaiban erősebb a riporteri-tudósítói attitűd, mint az írói<sup>68</sup> (amivel egyet is lehet érteni), viszont gyengébb színvonalú Krúdy-munkáknak tartja őket. Az utóbbi állítással nem teljesen értek egyet, ugyanis nem szabad elfelejteni, hogy Krúdy a *Magyarország* megbízásából tartózkodott Bécsben, s számolt be az osztrák császár – magyar király temetéséről, nem feltétlenül vezérelték írói, esztétikai célok. Kelemen szerint a riportok azért képviselnek csekélyebb értéket, s tekinthetők kevésbé hitelesnek, mivel azok a formulák, amelyekkel Krúdy ábrázolni igyekszik a történelmi pillanatot, kiüresedtek. A temetési szertartás valódi főszereplője nem a halott császár, hanem IV. Károly, a trónörökös.<sup>69</sup> Ferenc József halálával ugyanis azok közé a Habsburg uralkodók közé került, akik egy

<sup>63</sup> „A tegnapok ködlovagjai” 24. old.

<sup>64</sup> Ld. Kelemen: I. m. 58. old.

<sup>65</sup> „A tegnapok ködlovagjai” 27. old.

<sup>66</sup> „Magyar tükrö” 364. old.

<sup>67</sup> Ld. a 22. jegyzetet

<sup>68</sup> Kelemen: I. m. 57. old.

<sup>69</sup> Uo.

folytonosan íródo történet alakjai, s akik csupán addig maradnak fontosak a narratíva számára, amíg élnek.

Az elemzés során azokról a részokról is beszéltem, amelyek kimaradtak a Barta által összeállított válogatásból. A szövegcsorbulás egyik legkirívóbb példája az Ottó főhercegről szóló rész, amely Kelecsényi László szerint szándékos kihagyás volt, mert az uralkodóvá nem lett trónörökös személye még az 1980-as években is tabunak számított a szerkesztők személyében.<sup>70</sup> Ezt az okot azonban nem tudom elfogadni a cikksorozat egészére vonatkozóan, ugyanis nem tapintható ki egyetlen olyan elv, amelynek mentén megtörtént volna a szövegcsönkítés. Talán több elv is közreműködött a szövegek megvágásában. A teljes szöveg(ek) ismeretében megváltozik az értelmezésünk, hiszen, mint azt már fentebb hangsúlyoztam, a címek elhagyásával Barta egy olyan értelmezési lehetőségtől fosztotta meg az olvasót, melynek alapján árnyaltabban látható a Krúdy-életműnek ez a része. Az árnyaltabban láthatóságon itt nemcsak azt értem, hogy például a címekből előre megjósolható lenne a szöveg tartalma (ami nem igaz), hanem azt a játékot is, amit az elbeszélő űz az olvasóval (ti. megtéveszti címmel). Amikor tehát eltűnnek a címek, elveszik az elbeszélő-riporter játéka is az értelmezés számára. Némileg ezzel függ össze az a jelenség is, hogy ennek alapján árnyaltabban, cizelláltabban fogható fel a narrátor-riporter beszéde is, hiszen ha nem is pontosan, de talán már itt, ezekben az 1916-os szövegekben körvonalazódni látszik az a koncepció, amely Krúdy történelemszemléletére a '20-as években jellemző volt.

## FÜGGELÉK

### CSÁSZÁROK ÉS BANKÁROK, HÁZMESTEREK ÉS TORONYMÁSZÓK EGY HABSBURGI TEMETÉSEN

A Duna-csatornán túleső városrészben - a város közepének a Hofburgot vagy az István-tornyot számítva - ékszeres, selymes, bársonyos és kíváncsi szemű lengyel zsidónők Tabor-strasszején: négy császári automobil szélvészfékkel vágat kedden este. Az utcán henylő asszonylakosság - évszázados oka van ennek a tétlen ásitózásnak - hirtelen abbahagyja a mindennapi pletykát, a kis képes újságban folytatásokban megjelenő Esther című regénynek a megbeszélését, ékszereknek illegetését és az ajkaknak közömbös pirosítását: nagyot villannak a szemek, mintha lámpások gyúlnának fel hirtelen a félhomályban, egy valóságos császár száguld át fehér szemű kocsiján a menekült zsidók városrészén, Vilmos, a német imperátor és a kísérete. (Talán éppen a Westbahnhofhoz igyekezett, ahonnan elutazott, miután imát mondott Ferenc József holtteste mellett a Burg kápolnájában.)

- A fiam - mondja gépiesen egy öregasszony. - A fiam? - kérdezi. Miután a császár félreismerhetetlen arca, szürke bundája, deres bajusza és dércsípte arca egy másodpercig látható az egyik udvari automobil ablaka mögött.

- Az uram? - szólal meg egy fekete, összenőtt szemöldökű asszony, hogy ő se maradjon el az aggság mögött.

- A boltunk, az üzletünk - mormogják a menekültek.

Mostanában nagyon sietnek a császárok. Egy-két másodperc múlva eltűnnek a kocsik az alig megvilágított utcákon, hogy az otthonuktól elszakadt, idegenben lebzselő asszonynépnek legyen miről beszélni napokig a kávéházban, vagy az utcán. Vajon hová megy a német császár? Valóban ő volt, vagy csak egy fantom, amely váratlanul megjelent a bécsi utcán? Ezerkilométeres távolságokban jár már harmadik esztendeje, nyugatról keletre száguld fáradhatatlanul szíve, itt

---

<sup>70</sup> Ld. az 56. jegyzetet

angolok ellen tüzei harcosait, amott délkeleten a hitszegőket veri, az oroszot nem engedi és a franciát pusztítja. (Vajjon lesz valaha egy új Sekszpir, aki ennek a császárnak az alakjáról királydrámát ír a minden legendákat felülmúló korszakból, midőn szinte egymagában hadjáratot vezet egész Európa ellen?) Élete, napja, perce, éjszakája e császárnak esztendőket óta a megszakítás nélküli utazás vár-szerűleg megerősített birodalma egyik határáról a másikra. Ő az a bolygó fejedelem, aki itt az elővárosi bolygó-zsidók között végigszárgul hintáján, hogy holnap vagy holnapután, mint éjfélkor a sápadt hold, messzi, ködbeborult orosz mezőn tűnjék fel a silbakoló brandenburgi fiú előtt, vagy hirtelen összefont karral megálljon egy sárga-piros francia erdő szélén a vadászok háta mögött... Repül, lobog, mint egy üstökös, amelynek pályáját még nem számította ki a tudomány. Egyelőre annyit lehet feljegyezni, hogy a régi álmoskönyvek szerint: találkozás a hegyes-szakállú kaftános öreg zsidóval – szerencsét jelent.

A császár elég zsidóval találkozott a Tabor-strassén, a „Café Internacionále” környékén.

\*

Amerről a császár jött, a város szívéből, ott most a szegény Bécs, a rezidencia külvárosai, a pincelakások, padlások, mosókonyhák és házmesterszobák lakosai búcsúznak Ferenc Józseftől, akik tán minden ok nélkül atyjuknak tekintették öreg császárukat, mint valamennyi osztrák uralkodót atyjául fogadott Bécs városa. "A mi jó öreg császáruink" halálának hírére megmozdultak a szegény külvárosi szívek, amelyeknek most annyi küzdelmük van a mindennapi élettel, amennyi bajuk tán akkor sem volt, amikor Ocskay hadai gyűjtogattak az elővárosban, vagy diákok forradalmat rendeztek. Gyengéd, szentimentális, eredeti bécsi elképzelés az a kép, amely a Hofburg környékén mutatkozik már két nap óta. Már hétfőn éjfélkor elindultak a messzi külvárosok, hogy idejében a holt császár ravatalához érjenek. Jött Hietzing, Mödling, Baden, Kahlenberg, Stadlau, ligetek, kertek, falvak, kuglizók és nyári lakok, amely a szentimentális, harmonikás, dalos és szerelmeskedő régi Bécs életében megannyi paradicsomi helyek, ahová az ifjak virágot tépni és szerelmet bevallani utaznak ki vala a lóvasúttal, az öregek tekézni, sert és bort inni, a népének hódítani, a szép mosóné táncolni: ahol Bécs polgári örömei, vidámságai, derűs napjai, bécsies szórakozásai történtek, és amely napokról a kulmbachi sere mellett az Augusztiner utcában késő vénségéig megemlékezett a polgár. Ábránd- és beszélyvilág volt egykor a bécsi külváros zöld folyondáros kuglizóival és nyári házikóival, falusias gazdagságával és mezeivirág-illatú hangulataival. Míg most?... A múlt idők jókedvű bécsi polgára helyett elkényszeredett, lesóványodott, rongyos ruházatú házmesterek, kertészek, lompos nőszemélyek és vidámtalan gyermekek indultak el éjfél tájban a Hofburg felé.

Az öreg muzsikás figuráját hiába keressük az embergyűrűben, amely a Burgot éjjel-nappal körülállja; a harmonikás nem jött el szeges pálcájával a behavazott erdőn keresztül, pedig ezelőtt egy pohár borért nekivágott az útnak. A kackiás népének piros mellényében és nagyapáink inggallérjában, a pepita nadrágos kocsis és a fess mosóné: hová lettek a külvárosi publikumból? Csupa szegény, sápadt arc, amely a zibvásárról ruházkodik, koplal, és sóhajtás az öröme. Ők maradtak hűségesek első Ferenc Józsefhez, a holt császárhoz, akik bekövetkezett nagy nyomorúságukban is mindig a jó, öreg császárt látták az elhunytban, aki bizonyára segített volna az ő áldott bécsi népén, ha ez módjában lett volna. Itt állnak a papucsos házmesterek, öreg varrónők, és kopott egyenruhájában a veterán elsőbbséget kér. Ámbátor valamennyien türelmesen várják az éjszakát, a reggelt, a holnapot, amíg reájuk kerül a keresztvetés sora az emeletnyi magos ravatal előtt, ahol a holt fejedelemből már nem látszik más, mint kesztyűje, kardja, koronája. Ő maga oly magosan fekszik a népei felett, hogy pillantása többé meg nem közelítheti veszendő porhüvelyét.

Az embergyűrű a vár körül magával hozta kávésbrikjét, ebédjét, újságját, regénykönyvét, harisnyakötését és tarka macskáját. A Mária-Grón-beli búcsúkra készülődött így a vallásos nép, hogy némi időtöltéssel kösse össze a lelki gyászt. Egymás hátán olvassák a regénykönyvet, amíg

szegényes, eseménytelen és reménytelen életüknek nagy perce elérkezik: elmehetnek a holt császár ravatala mellett, amely élményükről majd késő öregségig beszélgetnek, emlékeznek, regélnek.

A megholt Ferenc József történelmi alakját leginkább lámpafénybe vonzza a szegény, elhagyott, szórakozás nélküli bécsi népnek e kitartó ragaszkodása. Mintha e szegény nép nem tudna nyugodtan meghalni sem anélkül, hogy öreg császáráról elbúcsúzzék.

\*

Vilmos császár gépkocsija talán a pályaudvarhoz ért, hat óra van este, a várkáporna ajtaját becsukja egy udvarmester, a kívül maradottak ezreinek várakozni kell holnapig: a nép türelmesen oszlik szét a Hofburg környékéről, ámde feljegyzésre méltó, hogy sokan helyükön maradnak, különösen azok, akik egész napi ácsorgás után végre estefelé elérkeztek a József tér közelébe, ahonnan az út már egyenesen a kápolnába vezet. Ezek a szegények most már nem áldozzák fel nappalon kivárazott helyüket, letelepednek a Hofburg falai mellett. Vajon kibírják-e a zúzmárás, mogorva novemberi éjszakát, amelynek végeztével ködbe borultan kel fel Bécs felett a hályogos szemű téli nap, és öregember hűvös pillantását veti a deres háztetőkre, József császár nedves, lakatlan Hofburgjára, Svarcenberg herceg palotájára és a külvárosi viskókra. Reggel újra kezdődik a rendőrök udvarmesterkedő rendezkedése, az udvari zsandárok tollbokrétáinak büszke lengése és az emberek szájtátogatása fehér köpenyegeken és ezüstsisakokon, lovagsizmákon és lószőr bokrétákon... Hogy a legmesszebb külvárosok lakói talán sohase láthassák meg azt a nevezetes ravatalos férfiút, akiről eddigi életükben mint legjobb apjukról gondolkoztak.

Azok a csizmás, báránybőr sapkás, harcsabajuszú magyarok, akiket a bécsi képzelet a wieni ünnepélyekre rajzol, akik tarisznyával, vándorbottal, esőverte szűrben, juhászbundában, számaron vagy lóháton és áhítatos szívvel érkeznek a Lajtán túli délibábos mezőkről, kolompós pusztákról, édesanyánk falujából: magyarok - Mátyás és Rákóczi országból - sehol sincsenek! Az emberkígyó, amely a Hofburgot átöleli két nap óta, nem büszkélkedhetik ázsiai rokonokkal, akik a hatalmas császár koporsójához nemzeti ruhában zarándokoltak. A magyarok mostanában katonák, a harcmezőkön szolgálják a holt és az eleven királyt. Csak a pesti bankárok és a mágánások jöttek Ferenc József temetésére.

\*

Az István-torony körül napok óta reggeltől-estig ácsorognak a hagyományokért rajongó bécsiek. Mindig akad valaki az utcán, aki látja felmászni a legendás toronymászót a kő-hegyre. Mintha ma délután magam is láttam volna egy zászlót, meg egy embert harmincemeletnyi magasságban. Aztán eltűnt a látomány. A tradíciókhoz hűségesen ragaszkodó bécsiek besötétedésig várják a toronymászót. Holnap temetik a császárt. A vállalkozó nem késlekedhetik.

Bécs, november 28.

## BIBLIOGRÁFIA

### *Primer irodalom*

**Krúdy** Gyula: „Utazás egy habsburgi temetés körül”, in *Magyarország* 1916. november 26, 9-10. old.

**Krúdy** Gyula: „A kis király S.-né kávécsészéinél”, in *Magyarország* 1916. november 27, 3-4. old.

**Krúdy** Gyula: „Őszi alkonyat az infánsnő fehér lábánál és egy halott Habsburgnál”, in *Magyarország* 1916. november 28, 7-8. old.

**Krúdy Gyula:** „Régi császárok ravatalánál”, in *Magyarország* 1916. november 30, 7-8. old.

**Krúdy Gyula:** „Császárok és bankárok, házmesterek és toronymászók egy habsburgi temetésén”, in *Magyarország* 1916. december 1, 7-8. old.

**Krúdy Gyula:** „Az új király sír”, in *Magyarország* 1916. december 3, 9-10. old.

**Krúdy Gyula:** *Magyar tükkör. Publicisztikai írások 1894-1919*, szerk. Barta András, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984.

**Krúdy Gyula:** *A tegnapok ködlovagjai*, Békéscsaba, Tevan, 1925.

**Rostand, Edmond:** *Cyrano de Bergerac*, ford. Ábrányi Emil, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2007.

### ***Szekunder irodalom***

**Belousova, Vera:** „Aneignung des Habsburger-Mythos in der ungarischen Literatur am Beispiel der Romane Gyula Krúdy’s”, in *Wien als Magnet? Schriftsteller aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa über die Stadt*, szerk. Gertraud Marinelli-König; Nina Pavlova, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1996., 345-365. old.

**Fried István:** „A tegnapok ködlovagjai”, in *Szomjas Gusztáv hagyatéka*, Budapest, Új Palatinus Könyvesház, 2006., 164-189., ill. *Tiszatáj*, 2003. május, 63-78. old.

**Fülöp László:** „>>A Monarchia legjobb magyar ismerője<<”, in *Közelítések Krúdyhoz*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986., 213-258. old.

**Gedényi Mihály:** *Krúdy Gyula. Bibliográfia (1892-1976)*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1978., ill. online: <http://krudy.hu/Muvei/gedenyim.html>, elérés: 2012. 11. 30

**Kelecsényi László:** „Krúdy Gyula, pesti toronyőr”, in *Krúdy Gyula: Öreg szó az ifjakhoz II.*, szerk. Kelecsényi László, Budapest, Aqua Kiadó, 1995., 262-267. old.

**Kelecsényi László:** *A cenzúrázott Krúdy*, [http://www.krudy.hu/RKT/eloado/KelecsenyiLaszlo/KL\\_AcK.html](http://www.krudy.hu/RKT/eloado/KelecsenyiLaszlo/KL_AcK.html), elérés: 2012. 01. 08.

**(Perkátai) Kelemen László:** *Krúdy Gyula*, Szeged, Magyar Irodalomtörténeti Intézet, 1938., ill. [http://krudy.hu/Szakirod/Perkatali\(Kelemen\)Laszlo/pkl.html](http://krudy.hu/Szakirod/Perkatali(Kelemen)Laszlo/pkl.html), elérés: 2012. 12. 03)

**Kelemen Zoltán:** *Történelmi emlékezet és mitikus történet Krúdy Gyula műveiben*, Budapest, Argumentum, 2005.

**Szabó Ede:** *Krúdy Gyula alkotásai és vallomásai tükrében*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970.

**Szörényi László:** „Bécs szimbolikus szerepe Krúdy műveiben”, in *„Multaddal valamit kezdeni” Tanulmányok*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1989., 222-229. old.

**BARKÁCSOLNI, BARKÁCSOLNI, BARKÁCSOLNI**  
**(DOMONKOS ISTVÁN NYELVI KOLLÁZSAI ÉS MONTÁZSAI AZ *ÚJ SYMPOSION***  
**HAGYOMÁNYAINAK TÜKRÉBEN)**

***A hagyományteremtés ellentmondásai***

A vajdasági symposionista<sup>1</sup> szerzők első generációját már az *Ifjúság* nevű hetilap *Symposion-mellékletes* időszakában (1961-63) is az új, a más, a fordulat stb. kategóriáival jellemzi a recepció. Sinkó Ervin, az 1959-ben alapított Újvidéki Magyar Tanszék vezetője a következőt írja a Bányai János és Bosnyák István általi összeállított, reprezentatívnek szánt *Kontrapunkt* c. kötet előszavában: „A jugoszláviai, de főképpen a vajdasági magyarság életében máris szemmel láthatóan fordulatot jelentő kulturális kezdeményezés dokumentumait kapja itt az olvasó.”<sup>2</sup> Sinkó kiemeli a a symposionista szerzők fiatalságát, amelyet a „a saját provinciális elmaradottságát s minden öröklött, visszahúzó hagyományt és dogmát vakmerően likvidálni akaró, a mindent újrakezdő, mindent megújító forradalmi jugoszláv szellemiség szerves részének”<sup>3</sup> tart. A „forradalmiság” „mértéke” szerinte: „[...] az intellektuális produkciónak nem a nagyközönség parlagi színvonala, hanem az a forradalmi és követelőző emberi szenzibilitás a mértéke, az egyetlen elfogadható mértéke, mely nem nyugszik bele az adott méretekre és mértékekbe, hanem mint eltökélt és nyughatatlan rendbontó lázad ellenük.”<sup>4</sup> Sinkó, a szellemi porfészeket ostorozó, gúnyos megjegyzéseivel azonosul a fiatal symposionisták kritikus, „polemikus” magatartásával. Ezek szerint Sinkó a symposionisták tevékenységének nem pusztán esztétikai, hanem társadalmi fordulatot is tulajdonít. Hasonlóképpen reflektálnak magukra a symposionisták is, például a kötet utószavát jegyző Bányai és Bosnyák az „új” jelzőt társítja a melléklet megjelenéséhez, s ennek az „új”-nak kulturális és társadalmi következményei vannak: „A Symposion mint sajátos, belső ellentmondásokkal fűtött társadalmi és kulturális mozgalom nemcsak megjelenésének pillanatában jelzett megkülönböztetést az értékek és a silányságok, a gondolati, szellemi magatartás és az etikai vakság között, tehát nemcsak társadalmi felelősségének (kritikai gyakorlatának) tett eleget, hanem egy merőben új, az itteni szűk, »tartományi« körülményekhez aligha értéket, az irodalmi gyakorlat újszerű értékét is felmutatta.”<sup>5</sup> Az elmarasztalt társadalmi és kulturális környezet az egyetemes magyar kultúrát áttételesen érinti, konkrétan azonban a korabeli vajdasági magyar szellemi életre is vonatkozik, melyet gúnyosan a következő módon értékelnek: „A bezárkózás, a tóparti és templomtorony-perspektíva, a permanensen tévesen értelmezett regionalizmus [...]”<sup>6</sup> A magába zárkózó kisebbségi gondolkodásmód ugyanakkor nemcsak a vajdasági magyarságot jelentette, hanem tágabb értelemben vett, mindenkori provincializmust, s a symposionisták még a *Symposion-melléklet* megjelenése előtt felvették a harcot ellene. Például Bányai János és Tolnai Ottó a következő radikális elhatárolódást fogalmazza meg Kopecký-Sáfrány: *Mire a teknősbéka odaér*

<sup>1</sup> A „symposionista” fogalom nem azonos poétikai, esztétikai, nemzedéki identitást jelöl, ehelyett inkább a közös műhelyhez való tartozás gondolatát társíthatjuk hozzá (Vö.: Thomka Beáta: *Symposion-kollázs*, In: T. B.: *Déli témák*, zEtna, Zenta, 2009, 133.). A symposionistákkal kapcsolatos „nemzedékiség” problémáról bővebben lásd: Losoncz Alpár: *Kommentár? (Adalékok az Új Symposion szellemiségének értelmezéséhez)*, In: L. A.: *Hiányvonalakozások*, Forum, Újvidék, 1988. Faragó Kornélia Losoncz gondolatmenetét viszi tovább, amikor azt állítja, hogy a „Symposion-nemzedék a »véghéztart megosztás« nemzedéke, az egészet együtt-tartó »kalangyás ösztönök« sikeres megkérdőjelezője.” (Faragó Kornélia: *Kulturális interpretáció – nemzedéki nyelvszakadadás – átsugárzó jelentéskörök*, in F. K.: *A viszonyosság alakzatai*, Forum, Újvidék, 2009, 75. old.)

<sup>2</sup> Sinkó Ervin: *Előszó*, in *Kontrapunkt (Symposion 61-63)*, Symposion könyvek 3, Forum, Újvidék, 1964, 5. old.

<sup>3</sup> SINKÓ: i. m. 6. old.

<sup>4</sup> SINKÓ: i. m. 6. old.

<sup>5</sup> Bányai János és Bosnyák István: *Utószó helyett*, in i. m. 353. old.

<sup>6</sup> BÁNYAI-BOSNYÁK: i. m. 353. old.



című regénye kapcsán: „Mindig, minden alkalommal elsődleges feladatunk, hogy az »édes-bús« történetek, nyavalygó ügyeskedések, a slágerosítás ellen harcoljunk.”<sup>7</sup> Domonkos is írt egy rövidke bírálatot a regényről ugyanebbe a számba, a kritikán túl mintegy meghirdeti az új, frissebb szemléletű vajdasági regény szükségét: „Tragikus vége egy vállalkozásnak s egy remény új kezdete. Meg kell-e említeni ezen a helyen, a vajdasági regény kérdését?”<sup>8</sup> Az elsődleges célpont az akkori vajdasági szellemi elmaradottság, mely a kisebbségi léthelyzetet önmagába fordulóan, önelégülten szemléli, anélkül, hogy észrevenné a körülötte lévő „jugoszláv” nemzetek kultúráját, a kultúraközi helyzetből fakadó összefonódást, a haladó, világra is nyitott művészeti mozgásokat stb. Ez a polemikus szemlélet később, az 1965-ben induló *Új Symposion* folyóiratban sem maradt el, a továbbiakban még inkább harciassá vált.

A symposionisták indulása ösztönösnek tűnik, Bánya János szerint: „Semmiképpen sem állítható, hogy kidolgozott programja lett volna a folyóiratnak.”<sup>9</sup> Thomka Beáta egészen odáig megy, hogy kijelenti: „Elgondolkodtató, hogy minden előkészület és előzmény nélkül sor kerülhetett egy ilyen jelentős fordulatra.”<sup>10</sup> Ezek alapján a symposionisták teljesen új jelenséggént, szinte hagyománytalanul robbantak be az akkori kulturális köztudatba. Ám amennyiben tüzetesebben elemeznénk a symposionista szerzők szépirodalmi munkáit, műfordításait, recenzióit, akkor azt találjuk, hogy sok esetben az avantgárd hagyománya nem hanyagolható el az értelmezésük esetében. Annak ellenére, hogy nem mindegyik symposionista szerző esetében beszélhetünk szisztematikus érdeklődésről. Bánya az *Új Symposion* és az avantgárd kapcsolatáról azt állítja, hogy: „A fordulat sajátossága a történeti avantgárdnak mint örökségnek a felfedezése. Ezért az örökséért azonban meg kellett küzdeni. Nem volt adott. Csak művészi és szellemi teljesítménnyel volt kiküzdhető. Ezért nincs abban semmi programszerű, hogy az Új Symposion köre a neoavantgárd és (részben) a posztmodern jelzőivel identifikálható teljesítményei mindig a történeti avantgárd megismerései egyúttal. Így maradt fenn »a történelmi avantgárd öröksége a neoavantgárdban«.”<sup>11</sup> Az idézetből kitűnik, hogy Bánya számára sem volt adott a hagyomány, meg kellett küzdeni érte, létre kellett hozni. Virág Zoltán tovább árnyalja a kérdést: „Csuka Zoltán szabadkai magazinjának, a *Képes Vasárnapoknak* szerény mellékleteként jelent meg a *Vajdasági Írás*. Szenteleky Kornél és Csuka Zoltán az első vajdasági magyar folyóiratot, a *Kalangya* közvetlen elődjét formálták belőle a húszas évek végén. Ám a horvát, a szerb és a szlovén irodalom ötvenes években végbemenő perspektívaváltásaiból szintén erőt meríteni tudó jugoszláviai magyar irodalom mélyreható szemléleti-poétikai fordulata (amely korántsem függetleníthető az említett évtized *Hídja* által megalapozott és közvetített irodalomeszmény befolyásától) igazán csak az 1960-as években következ(het)ett be, egy másik irodalmi hetilap appendixének köszönhetően.”<sup>12</sup> Ehhez hozzátehetjük még a délszláv irodalmi kapcsolatok iránt elkötelezett nagybecskereki *Fáklya* (1922) című folyóiratot, illetve a Csuka Zoltán által szerkesztett, újvidéki *Út* (1922-25) című vajdasági aktivista avantgárd irodalmi-művészeti folyóiratot, mely szoros kapcsolatban állt a délszláv avantgárd szerzőkkel, folyóiratokkal: „Csuka Zoltán tehát, amikor megindította a jugoszláviai magyar avantgárd jelentős folyóiratát, az *Út*at (1922-ban), mely jellemző módon a belgrádi *Putevi* címére rímelt, minthogy testvér-folyóiratok is voltak, nemcsak emigráns társaira és az emigráns diaszpórában élő magyar emigráns avantgárdra támaszkodhatott, hanem egyfelől a »helyi erőkre« (Aranyműves János, Ember Zoltán, Mester János), másfelől az Újvidéken a *Dan*

<sup>7</sup> Bánya János – Tolnai Ottó: *Mire Achilles odaér*, in *Ifjúság* 1961/22., 11. old.

<sup>8</sup> Domonkos István: – *Hasonlítunk egymásra, Kegyelmes Uram. Hosszú reménytelen úton cammogunk (Dongó)*, in *Ifjúság* 1961/22., 11. old. A lapszám „irodalmi kerekasztalának” rovatában Dóró Sándor is írt Kopeczky-Sáfrány regényéről, ő is, akárcsak a másik három szerző, elmarasztalóan szól, sürgetve „Vajdaság nagy regényének” megszületését.

<sup>9</sup> Bánya János: *Diszkontinuitás és versbeszéd*, in B. J.: *Egyre kevesebb talán*, Forum, Újvidék, 2003, 35. old.

<sup>10</sup> Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*, Pozsony, in *Kalligram*, 1994, 12. old.

<sup>11</sup> BÁNYAI: i. m. 35. old.

<sup>12</sup> Virág Zoltán: *Minoritás és marginalitás*, in V. Z.: *A termékenység szövegtengere*, Forum-Messzelátó, Újvidék-Szeged, 2000, 14. old.

megszűntével folyóirat nélkül maradt szerb expresszionistákra is.”<sup>13</sup> Érdekes röviden idézni a folyóirat programadó cikkéből: „Nem ragadunk meg a tegnap marasztaló mézeskalácsainál, és nem nyikorgunk tavaszi hangulatoknál. [...] Új hitet adunk, új világszemléletet, de nem szabályokat. [...] Nem ficsurkodó, frakkos szalonforradalmárok, de *emberek*, akik hidat vernek az egymást kiáltó partok közé!”<sup>14</sup> A „hangulatlírával” (és a tiszta irodalommal) való gunyoros leszámolás programja sok esetben rokonítható a symposionisták harcias „taktikájával és etikájával” (Lukács György).<sup>15</sup> Bosnyák István szinte minden, a Vajdaságban megjelent irodalmi mellékletet, folyóiratot a symposionista mozgalom előzményeként tárgyalja.<sup>16</sup>

Mindezekből kitűnik, hogy a symposionisták indulása nem előzmény nélküli hagyományt, hanem paradox helyzetet teremtett: szembeszállt az elmaradt, bezárkózó (vajdasági) szellemiséggel, kritikája a tagadáson alapult, ugyanakkor szorosan kapcsolódott az *Út*, a *Vajdasági Írás*, a *Bácsmezei Napló*, a *Kalangya*, a *Híd* folyóiratok történetéhez, mintegy összefoglalva és átértékelve azok törekvéseit. Végel László a korabeli vajdasági szellemi környezet tunyaságát nem tartotta igazi ellenfélnek: „S ebből a kavargásból hiányzott a szilárd, az igazán bírálatra méltó ellenfél: a szocrealizmus már erőtlen utóvédharcát vívta, de nem akadt új, közvetítő kulturális réteg. Az avantgardizmusnak azzal kellett megküzdenie, ami legtöbbször csak árnyképek, jelzések, erőtlen kezdeményezések formájában élt.”<sup>17</sup> Ám ez a megállapítás nem elsősorban az előzményeket, hanem a symposionisták idejében eluralkodott szellemi restséget támadja meg. Viszont a hagyománynélküliség felvetése már csak azért is problematikus, mert a symposionisták saját munkája is értelmezhető hagyományként, amennyiben az *Új Symposion* felől tekintünk a *Symposion-mellékletre*. Éppen ezért vitathatóak az *Új Symposion* recepciójának azon állításai, amelyek a folyóirat indulását a hagyomány nélküliséggel hozzák összefüggésbe, ebben az értelemben használva az új, a gyökeresen más *fordulatát*, *forradalmiságát*, akkor is, ha gyakran maguk a symposionisták is magukra veszik ezeket a jelzőket, szerepeket. A folyóirat már a nevében az avantgárd mozgalmakat idézi meg: az „új” jelző a Symposion előtt azonban nem a radikális hagyományteremtésre, hanem a folyóirat által „radikálisnak” tekintett hagyomány (történeti avantgárd) kultúraátértékelő szerepének folytatására vonatkozik. Harkai Vass Éva szerint: „[...] a Symposion-nemzedék a hagyomány megtagadásának (neo)avantgárd gesztusával igyekszik leszámolni a jugoszláviai magyar lírának a hatvanas évekig érvényben levő kánonjával.”<sup>18</sup> Lábadi Zsombor felfogásában a folyóirat újraírta az addigi esztétikai és kulturális paradigmákat: „Újrafogalmazta nemcsak a modernség, hanem a vajdasági irodalmi múltban rejlő kulturális identitás alapjait is, amely a régióban egyedülálló módon részben az avantgárd esztétikai örökség alapjaira épült.”<sup>19</sup> Ilyen értelemben az *Új Symposion* megjelenése és tevékenysége a vajdasági magyar irodalom és kultúra addigi fejleményeinek kritikus átértékeléseként és továbbviteleként fogható fel, vagyis nem a semmiből előbújt szüzesség tisztaságának első vajdasági magyar megvalósulásaként.

A fiatal symposionistáknak a vajdasági *colour locale* volt az elsődleges célpontja, amelyet Szenteleky Kornél dolgozott ki Hippolyte Taine „környezetfogalmának” mintájára. Miként azt már korábban, a kentaur-irodalom kapcsán jeleztük, érdemes megfigyelni, hogyan változik meg később néhány symposionista hozzáállása Szentelekyhez. Tolnai Ottó költészetében a nyolcvanas évek végétől felértékelődnek<sup>20</sup>, mára pedig kivételes jelentőségűvé lesznek a helyi színek. Bányai

<sup>13</sup> Bori Imre: *A magyar, a szerb és a horvát avantgárd*, in *Szomszédság és közösség. Délszláv-magyar irodalmi kapcsolatok*, szerk.: Vujcsics D. Sztoján, Akadémiai Kiadó, Bp., 1972, 486-487. old.

<sup>14</sup> Idézi Bori Imre: i. m. 487. old.

<sup>15</sup> Vö. az *Új Symposion* első számában megjelent Lukács György: *Taktika és etika* című írásával.

<sup>16</sup> Vö.: Bosnyák István: *Színházi I-II.*, Forum, Újvidék, 1980, 1982

<sup>17</sup> Végel László: *Homokdombok*, in V. L.: *Hontalan esszék*, Jelenkor, Pécs, 2003, 141. old.

<sup>18</sup> Harkai Vass Éva: *Az avantgárd diskurzus Domonkos István költészetében*, in H. V. É.: *Rések és korosztályok*, Forum, Újvidék, 2005, 146. old.

<sup>19</sup> Lábadi Zsombor: *A lebegés ironiája. Szíveri-színopszisek*, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2008, 5-6. old.

<sup>20</sup> Vö. Lábadi: i. m. 7. old.

pedig a következő módon tekint vissza néhány évtized távlatából a korai tagadó attitűdre : „[...] Radnóti Sándor közvetítésével, aki nemrégiben azt kérdezte: »Adott-e magyarórát az elmúlt évtizedek magyar irodalma, adott-e történelmi tapasztalatunknak gazdagságot, dimenzionáltságot, tagoltságot?« Azt mondom: a jugoszláviai magyar irodalom Szenteleky ambivalens örökségével együtt, művekben és vállalkozásokban, világképben és sorskérdésben bizony adott ilyen – kisebbségi – magyarórát.”<sup>21</sup> Legutóbb pedig talán a harmadik symposionista generációhoz tartozó Fenyvesi Ottó gondolta újra legradikálisabban a korábban tagadott vajdasági magyar irodalmi hagyományhoz való viszonyulását a *Halott vajdaságiakat olvasva*<sup>22</sup> című kötetében.

### ***A hagyományos radikalizmus öntőformái***

Az avantgárd hagyomány folytatása nem pusztán eszmei, hanem esztétikai értelemben is megnyilvánult: a szabadvers, a műfaji határátlépések, a kollázs, illetve a montázs képi gyakorlatának hasznosításával a folyóirat külalakjának megkomponálásában. Ugyanakkor a symposionisták nem pusztán a klasszikus modernséghez és az avantgárdhoz, hanem a neoavantgárdhoz is kötődtek, előkészítve és sok részletben megalapozva a magyar posztmodern kezdeteit. Az avantgárd és a maradi, provinciális előtörténetek mellett Harkai Vass Éva a következőt állítja a neoavantgárd és az *Új Symposion* kapcsolatáról: „Ez a szellemi tágasság léptékeihez igazodó irodalmi-művészeti internacionalizmus, kozmopolitizmus szerves összefüggést mutat akár a történelmi, akár a később belőle kinövő neoavantgárd művészetszemléleti nyitottsággal, mint ahogyan akár a folyóirat hasábjain közölt költemények szabad-vers formája, csupa kisebetűs (vagy épp csupa nagybetűbe átváltó), központosítást nélkülöző tipográfiája, akár a folyóirat egészének illusztrációs anyaga, tipográfiája, vizuális műfaji tájékozódása a neoavantgárd művészetszemlélet keretei között jelölhető ki.”<sup>23</sup> Bányai Domonkos István, Végl László, Tolnai Ottó művei nyomán a következőt állítja ezzel összefüggésben: „Az avantgárd tradíciójának megértése, ugyanakkor kilépés is e tradíció keretéből, mert jelzi, hogy a történeti avantgárdban kialakult poétikai – műfaji – normák és kánonok kimerültek, minek következtében – e »megértés« következtében – bejelenthető egy új – »neoavantgárdnak«, vagy (ha nem túl korai) posztmodernnek – vehető regény- és irodalomszemlélet a kompozíciós elvvé emelt önidézet és önkomentár, valamint a szövegvilág fikcionalitásának jegyeivel.”<sup>24</sup>

A symposionisták indulásával kapcsolatban érdemes megfigyelnünk az újrahasznosított avantgárd gesztusok működését. Viszont ez mégsem jelenti automatikusan azt, hogy az *Új Symposion* avantgárd lap lett volna. A horvát avantgárd-kutató, Aleksander Flaker szerint: „[...] nem azt akarjuk mondani, hogy az avantgardizmus »örök«, ahogyan nem örök a realizmus vagy a romantika sem, ám az biztos, hogy az *esztétikai átértékelés* funkciója mindig ismételt szembekerül az esztétikai normativitással, azzal, hogy az a meghatározott időszakban az *esztétikai folyamat* egészét jelöli, s ezzel a teljes antiformatív formáció lényegi jellemzője lesz.”<sup>25</sup> Ezen a ponton fontos megjegyezni, hogy a tradíció és a kísérletihez köthető hagyományellenesség kölcsönösen feltételezi egymást. Ebből a szempontból nemcsak az avantgárd nincs meg a tradíció nélkül, hanem fordítva, a tradíció sincs meg avantgárd nélkül. Éppen ezért Slavoj Žižek úgy véli, hogy: „[...] minden korszak »visszamenőleg« hozza létre a saját tradícióját; a tradíció nem valami olyasmis, ami öröktől fogva adott, hanem újra kiharcolják, reaktív módon fogadják el [...] Azért érdemes ezt a momentumot kihangsúlyozni, mert a művészetben a hagyományosság valami olyasmiként szerepel, mint aminek az értéke biztosítva van; míg az avantgárd eljárás mód valami

<sup>21</sup> Bányai János: *Száz éve született Szenteleky Kornél*, In: B. J.: *Kisebbségi magyaróra*, Forum, Újvidék, 1996, 15. old.

<sup>22</sup> Fenyvesi Ottó: *Halott vajdaságiakat olvasva*, zETna, Zenta, 2009

<sup>23</sup> Harkai Vass Éva: i. m. 144. old.

<sup>24</sup> Bányai János: 1965: *A (poszt)modern(?) fordulat éve*, in B. J.: *Hagyománytörés*, Forum, Újvidék, 1998, 92. old.

<sup>25</sup> „[...] ne mislimo reći da je avangardizam »vječan«, kao što nije vječan ni realizam ili romantizam, ali je sigurno to da se funkcija *estetskog prevrednovanja* uvijek iznova nameće kao opozicija estetskom normativizmu, s tim što ona u stanovito vrijeme označuje cjelokupnost *estetskog procesa*, postajući bitnom odrednicom cijele antiformativne formacije.” Aleksandar Flaker: *Avangarda i tradicija*, in *Avangarda i tradicija [Anketa Književne reči 1980-1982]*, priredio: Gojko Tešić, Narodna knjiga – Alfa, Beograd, 2002, 29-30. old.

olyasmi, ami lóg a levegőben, »experimentális« [...]»<sup>26</sup> Ilyen értelemben a symposionisták és az általuk kritizált, elmaradott kisebbségi vajdasági magyar szerzők oppozíciós párok a polemikus, s végső soron dualisztikus gondolkodási rendszerükben. Éppen ezért a symposionisták radikalizmusa mindig idézőjelesen értelmezhető: az „új” itt semmi esetre sem *ex nihilo*, a semmiből létrejött jelenség, hanem a különböző hagyományok hibrid és korántsem ideológia-mentes ötvözet.

Ez a hibrid poétika, kevert esztétikai öntőforma még az *Új Symposion* indulása előtt is jellemezte a symposionistákat. A folyóirat különféle művészeti ágakat, poétikai eljárásokat „kollázsolt és montázsolt” egybe az oldalain. A folyóirat ilyen jellegű felfogása avantgárd hagyomány. A szerb avantgárd-kutató, Miško Šuvaković a „jugoszláv” avantgárd orgánumokat művészeti alkotásokként fogja fel: „A jugoszláv avantgárd igazi és egyedüli Gesamtkunstwerkje a *folyóirat*.”<sup>27</sup> Az avantgárd folyóirat-műalkotások jellemzője (a képi fordulat értelmében) szerinte kontextuális, intertextuális és intermediális jellegű. Ám ez nem azt jelenti, hogy az avantgárd folyóirat a szövegek és a képek vegyülete lenne, hiszen számos avantgárd előtti és utáni folyóirat közölt képi anyagot a szövegek kísérőjeként. Az avantgárd folyóiratot Šuvaković felfogásában két alapvető kategória határozza meg: 1. a művészet lehetséges világának létrehozása, 2. a befejezett és nyitott „darab” (kép vagy költemény) műalkotás eszményének meghaladása. A horvát, a szerb és a szlovén avantgárd folyóiratok gyakran érintkeznek egymással, hasonló kontextuális, intertextuális és intermediális megoldásokkal élnek.

Šuvaković kiemeli a kollázs és a montázs szerepét az avantgárd folyóiratok megalkotásában, eszerint három koncepciót különböztet meg: „(1) a művész munkájával lebomlanak és parodizálva lesznek a hasznosnak tekintett nyelv és a képzőművészeti jelenségek jelentései és értékei (dadaista hozzáállás), (2) a dadaista és a konstruktivista vizuális-formai esztétika összekapcsolása a populáris kultúra témáival (reklámok, rádió, film) a műalkotás a modern kultúra szimbólumává és metaforává válik (futurizmus, zenitizmus, konstruktivizmus), és (3) alogikus, automatikus, szimulációs és jelentés-nélküli vizuális vagy irodalmi kollázs-montázs művek a tudattalan, az álom, az elfojtott szexualitás, ugyanakkor a polgári ideológiával szembeni politikai különbség kifejeződéseiként értelmeződnek.”<sup>28</sup> Ezt a folyóirat-műalkotás elvet örökölte az *Új Symposion* is, főleg a folyóirat kezdeti időszakában. Erre reflektál Thomka Beáta: „Ha találomra próbálnánk kiragadni egy folyóiratszámot a hatvanas évek végéről, a két nyelv együttese, a verbális és a képi különös egyenrangúsága lenne a legszembeötlőbb. A kollázs, a tipográfia és a szokatlan tördelés korszaka ez, aminek 1971-től (a 33,5 × 23,5 méret megszüntetésétől) a kisebb formátumra (28,5 × 19,5) áttéréstől csökken a jelentősége.”<sup>29</sup> A lap arculatát a kiváló festők, grafikusok határozták meg: Kapitány László, Papp Miklós, Baráth Ferenc, Maurits Ferenc. Thomka szerint a merész képiség előzménye a belgrádi *Vidici* lap volt, illetve a párizsi *Magyar Műhely*, ám a kortársak mellett nem hanyagolhatjuk el az avantgárd orgánumok hatását sem. Éppen az avantgárd szellemiség tükröződik Thomkának abban a gondolatában, ahol azt állítja,

<sup>26</sup> „[...] svako doba stvara »za unatrag« svoju sopstvenu tradiciju; tradicija nije nešto zauvek dato, nego je uvek ponovo izborena, reaktivno prisvojena [...] Ovaj momenat vredi naglasiti zato što se tradicionalni pristup u umetnosti obično uzima kao nešto čija je vrednost sigurno zajamčena, mada nije uvek aktuelna; dok je avangardni pristup nešto što viši u vazduhu, »eksperimentalno« [...]”, Slavoj Žižek: *Kako shvatiti prelom avangarde*, in *Avangarda i tradicija*, i. m. 112. old.

<sup>27</sup> „Pravi i jedini Gesamtkunstwerk jugoslovenskih avangardi je časopis.”, Miško Šuvaković: *Kontekstualni, intertekstualni i interslikovni aspekti avangardnih časopisa*, In: *Srpska avangarda u periodici*, uredili: Vidosava Golubović i Staniša Tutnjevć, Matica srpska – Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1996, 113. old.

<sup>28</sup> „(1) radom umetnika destruišu se i parodiraju utilitarna značenja i vrednosti jezika i likovnih predstava (dadaistički pristup), (2) spajanjem dadaističke i konstruktivističke vizuelno-oblikovne estetike sa temama iz popularne kulture (reklame, radio, filmska umetnost) umetničko delo postaje simbol i metafora moerne kulture (futurizam, zenitizam, konstruktivizam), i (3) alogička, automatska, simulacijska i bez-značenjska vizelna i književna kolažno-montažna dela se tumače kao izrazi nesvesnog, sna, potisnute seksualnosti, ali i političke razlike u odnosu na građansku ideologiju (nadauralisti).”, in ŠUVAKOVIĆ: i. m. 112-113. old.

<sup>29</sup> THOMKA: i. m. 130. old.

hogy: „A képszerűség jelentősége az ellenkultúra és konvencióellenesség jegyeit erősítette.”<sup>30</sup> Egyedül a korabeli magyarországi folyóiratcultúra tűnt akkor érdektelennek a symposionisták szemében.<sup>31</sup> Ugyanakkor az *Új Symposion* korántsem jellemezte mindvégig ez az invenciózusság, olykor a saját maga teremtette konvenciók rutinos ismétlését is produkálta: „A jellegadó kritikai műfajok eltűntek, a lapot eluralta a grafikus szerkesztő tipográfiai megszállottsága (*lettrismus*). Néha a képversen kívül alig jelent meg valami, más időszakban túltengtek az olvashatatlanul unalmas és terjengős iskolai strukturális elemzések. Időnként a társadalmi elhivatottság, máskor meg a szellemi sterilitás és ötlettelenség ülte meg a lapot. Színvonal, hangvétel, irányultság tekintetében tehát semmiképpen sem volt kiegyensúlyozott az első két évtized.”<sup>32</sup> Viszont nincs abban semmi meglepő sem, hogy egy 1965-től egészen 1992-ig létező folyóirat számai változó minőségűek, amihez nemegyszer a tartományi rezsim kiszolgálói (akikkel néhány symposionista is összefonódott<sup>33</sup>) szintúgy hozzájárultak.

Thomka az *Új Symposion* vizuális arculata kapcsán mondja, hogy: „Minthogy az Új Symposion szerkesztési elveit és grafikai képzetét a barkácsolás, a kollázsszerű eljárások vezérelték, tartósan magán viselte az oldottság, improvizáció, változatosság, megújító impulzusok s ezzel egy lezárult korszak atmoszférájának nyomait.”<sup>34</sup> Hasonló jegyek bukkantak fel néhány symposionistánál, többek között Domonkos István művészetében is.

### ***A kollázs és a montázs dinamikája***

„Domonkos pedig maga volt az explosio, az égés.”<sup>35</sup> – jellemzi Tolnai Ottó Domonkost a Parti Nagy Lajossal készült interjú-regényében. A robbanás ereje áthatotta Domonkos munkáit is, leglátványosabban azokat, amelyek az avantgárd kollázs és montázs eszközeivel éltek. Ez a robbanás a klasszikus műformákat vetette szét, aminek azonban nemcsak esztétikai, hanem társadalom-kritikai vonatkozásai is voltak. Végel László a saját „nemzedékének” poétikai eljárásáról – Lukács Györgyre hivatkozva – azt állítja, hogy: „Az új szöveg ellentétbe került a régi szövegekkel. Nem volt független tőle, de azonos sem volt vele. A nyelvi destrukció, az ironikus szövegszervezés, az áttételes, elliptikus szerkesztés, a »piszkos beszéd«, az anarchikus retorika a folyamatosságot és a szervesség mítoszait rombolta, megkérdőjelezte az »affirmatív kultúra« (Marcuse) hitelességét, a halovány esztétizáló szándékokat, amelyek csiszolt nyelven szólaltatták meg a lemondást, és eközben fogyasztóképes harmóniát hoztak létre.”<sup>36</sup> Ez a gondolatmenet egybeesik azzal, amit Peter Bürger állít – Adorno nyomán – az avantgárd „szervetlen műalkotásról”: „A szerves (szimbolikus) műalkotás az általános és különös egységét közvetlenül határozza meg, míg a szervetlen (allegorikus) műalkotás esetén, melyhez az avantgárd mű is tartozik, az egység közvetett. Az egység mozzanata itt mintha végtelen távolságra vonódna vissza; rendkívüli esetben tulajdonképpen csak a befogadó által jön létre. [...] Az avantgárd mű nem általában az egységet tagadja (még ha a dadaisták ezt is akarták), hanem egy bizonyos típusú egységet, amely a szerves műalkotás rész és egész között fennálló jellegzetes viszonya.”<sup>37</sup>

Ugyanakkor a szervetlen műalkotás poétikája nem minden symposionista esetében működött programként, főleg nem az első generáció szerzőinél. Amennyiben megnézzük például Domonkos István egyik korai, 1962-ben írott esszéjét, a Rimbaud költeményét idéző *Első áldozás* címűt, akkor sokkal inkább a halállal kapcsolatos (lét)bizonytalanság tapasztalata lesz a

<sup>30</sup> THOMKA: i. m. 131. old.

<sup>31</sup> „Magyarországon ekkoriban nem voltak nyomai a korszerűbb folyóirattervezésnek.”, Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*, Kalligram, Pozsony, 1994, 43. old.

<sup>32</sup> THOMKA: i. m. 133. old.

<sup>33</sup> Vö.: Csorba Béla – Vékás János: *A kultúrtanti visszavág – A Symposion mozgalom krónikája, 1954-1993*, Újvidék, szerzői kiadás, 1994, illetve a szerzőpáros munkáját nagy mértékben hasznosító Szerbhorváth György: *Vajdasági lakoma. Az Új Symposion történetéről*, Kalligram, Pozsony, 2005.

<sup>34</sup> THOMKA: i. m. 138. old.

<sup>35</sup> Tolnai Ottó: *Költő, disznósírból. Egy rádióinterjú regénye*, Kalligram, Pozsony, 2004, 175. old.

<sup>36</sup> VÉGEL: i. m. 144. old.

<sup>37</sup> Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete*, Ford.: Seregi Tamás, Univ, Szeged, 2010, 68-69. old.

szembeötlő: „Emlékek kútjai. Mélységükben a lélek oly könnyen eltéved.”<sup>38</sup> Ennek az elveszettségnek és bizonytalanságnak esztétikai következményei a szervetlen avantgárd műalkotás formájában öltenek testet. Végel a fiatal symposionisták esszéit így jellemzi: „Gyökértelenségünk talán egyetemesebb traumánk, mint azt a józan ész feltételezi. [...] Megkockáztatom az állítást: nemzedékem esszékábulata inkább bizonytalanságot, keresést, nyugtalanságot, elvágyakozást, az illúziók kétértelműségét fejezte ki, mintsem szigorúan vett műfaji szenvedélyt. Ahogy növekedett a látszatokkal való megbékélésünk, manipuláltságunk, az establishmentnel való kiegyezésünk, mindikább elsorvadtak esszéírói indulataink. Sebeinket tárták fel az esszék. Az én esetemben legalábbis mindig erről volt szó.”<sup>39</sup> Miután a fiatal symposionisták nem vágyódtak a keményebb diktatúrában bezárkózott Magyarországra<sup>40</sup>, korai időszakukban nem követték intenzíven az akkori magyarországi irodalmat, fojtogatónak érezték az akkori vajdasági szellemi életet, a kialakult légüres térben a nyitottabb jugoszláv (bosnyák, horvát, macedón, montenegrói, szerb, szlovén – ezek között legjobban a horvát, a szerb és a szlovén vonzotta őket) irodalmak, művészetek felé orientálódtak: „Hogy a világirodalmi és filozófiai minták, melyekkel ez a nemzedék azonosulni tudott, szerb, horvát közvetítéssel jutottak el hozzá, egyben azt is jelentette, hogy a közvetítő nyelv, s nem az anyanyelvi kultúra részeivé váltak. Ennek következményeként nem gazdagíthatták a formakultúrát, amelynek hiányosságai egy ellenstratégia kialakítását sürgették. A vajdasági irodalom sokat emlegetett avantgárd beállítottságának egyik magyarázata éppen a hiányosságok leküzdésére tett erőfeszítésében, s a megszakadt folyamatosság tudatának kompenzálásában rejlik.”<sup>41</sup> A Végel által említett keresés motívuma a metafizikai utópiák alkonyának s a légüres vajdasági kisebbségi helyzetnek felismeréséből fakadt, illetve abból a vágyból, hogy ezen változtassanak a többi jugoszláv nemzet kulturális mintái alapján. A harsány, olykor túlzottan magabiztos és éles hangú kultúrkritikáik mögött a létbizonytalanság motívumai húzódtak meg.

Domonkos idézett esszéjében a magyar és szerb nyelvű idézetek, az asszociációs technika, az intermediális idézetek (Bosch, illetve William Blake látomásos képei, Godard filmművészete stb.) egymásba kollázsolása és montázsolása zajlik. Már a francia szürealista, Louis Aragon is azt állította, hogy az idézet kollázs: „[...] kénytelenek vagyunk végzetszerűen összekeverni a kollázst az idézettel, s kollázsnak nevezni azt, hogy valamit berakok abba, amit én írok, abból, amit más írt, vagy bármilyen, a mindennapi életből vett szöveget, fali feliratot, újságcikket stb. [...] Már csak azért is jobban szeretem a kollázs elnevezést, mint az idézet szót, mert valaki másnak a gondolatát behelyezni, egy már kialakított gondolatot beépíteni abba, amit én írok, itt nem valami tükrözést jelent, hanem tudatos cselekedetet, szándékos eljárást, hogy túljussak a kiindulóponton, amely valaki másnak az érkező pontja volt.”<sup>42</sup> Amennyiben megfigyeljük a Symposion-mellékletben megjelent fiatal symposionisták esszéit, látni fogjuk, tele vannak idézetekkel. Aragonnal szólva úgy is fogalmazhatunk, az idézetek kollázsos ellen-logikája<sup>43</sup> azt a célt szolgálta, hogy folyamatosan továbbjussanak a „kiindulópontjukon”. Másfelől úgy is értelmezhetőek az idézetek, mint kulturális minták, a műveltség hangsúlyozása az elmaradott, ellustult korabeli vajdasági szellemi élettel szemben. A symposionisták az idézetek formájában nyíltan jelezték, hogy az olvasás, a művészetek iránti érdeklődés által frissíthető fel a poshadt

<sup>38</sup> Domonkos István: *Első áldozás*, in *Kontrapunk* (Symposion 61-63), i. m. 27. old.

<sup>39</sup> VÉGEL: i. m. 142. old.

<sup>40</sup> Tolnai Ottó például „nem-hazá”-nak nevezi Magyarországot a *Budapest 1968. augusztus 21.* című versében: „nagyvad-lesbe bujdosok / haza / a nem-hazába” (in Tolnai Ottó: *Agyonvert csipke*, Symposion könyvek 18., Forum, Újvidék, 1969). A Symposion-melléklet idején a symposionista szerzők szinte nem is írnak a korabeli magyarországi irodalomról. Később, az Új Symposion idején ez változik, több kapcsolat is születik a határokon át (Eörsi, Mészöly, Weöres, Tandori stb.)

<sup>41</sup> THOMKA: i. m. 48. old.

<sup>42</sup> Louis Aragon: *Kollázsok a regényben és a filmben*, in L. A.: *A kollázs*, Ford.: Bajomi Lázár Endre, Corvina, Bp., 1969, 80. old.

<sup>43</sup> Azért használom itt az „ellen-logika” kifejezést, mert a kollázs a természeténél fogva a hagyományos, ok-okozati lineáris láncolaton alapuló logikai rendet robbantja szét.

kulturális légkör. Ugyanakkor az intertextualitás és az intermedialitás szempontjából a idézetek sokasága arra is vonatkozhat, hogy nincs eredeti szöveg, nincs eredeti kép: minden megnyilvánulás a már meglévő kollázs, illetve montázs. A horvát avantgárd-kutató Dubravka Oraić Tolić szerint a kollázst az idézetek felől kell értelmezni: „Az idézet nyújtja azt a perspektívát, ahonnan a kollázst még nem tanulmányozták szisztematikusabban, s amely már az első pillantásra logikusan felkínálja az új felismeréseket.”<sup>44</sup> Felfogásában a kollázs transzszemiotikus idézeteket tartalmaz (ebben az esetben az idézetek a szó legtágabb értelmében mind művészeti, mind nem-művészeti médiákból származnak).

Domonkos idézett eszéje esetében felmerül a montázs kérdése is, írása nem véletlenül zárul Jean Luc Godard *Kifulladásig*<sup>45</sup> című filmjére való utalással.<sup>46</sup> David Bordwell több újítást tulajdonít a rendezőnek: „A kérdés visszavezet egészen a *Kifulladásig* című filmig, amelyben a kihagyásos vágások időkezelése és kontextusa megmagyarázhatatlan marad, bármely következetes narratív elvvel próbáljuk is megközelíteni. Más szóval Godard valamennyi rendezőnél határozottabb önkénnyel és szeszéllyel nyúl a filmtechnikához.”<sup>47</sup> Bordwell szerint Godard filmjeit egymással ütköztető beszédmodok, „transztextuális” (Gérard Genette) idézetek és sajátosan kezelt, montázson alapuló hangtechnika jellemzi, s ezáltal kiemeli a rendezésre utaló metareflexió szerepét az alkotásokban. Hrvoje Turković, a horvát filmteoretikus a Bordwell által észrevett jelenségnek a befogadóra tett kognitív hatását úgy értelmezi, ez a fajta rendezés arra törekedett, hogy a hagyományos stílussal folytatott játék hatására a néző észrevegye az alkotó manipulatív beavatkozását a filmben: „De közben makacsul a néző univerzális képességeire támaszkodott, hogy a godard-i montázs-átmenetek észrevehetőkké váljanak, miként korábban a nézőnek arra a képességére figyeltek, hogy a klasszikus narrációjú, jól összeállított filmekben ne vegye észre az átmeneteket.”<sup>48</sup>

S talán az sem véletlen, hogy Domonkos mások mellett két jelentős délszláv avantgárd szerzőt idéz a szövegében: a szerb szürrealista Marko Ristićet és a horvát expresszionista Miroslav Krležát. Éppen a nyomukon haladva (a francia szürrealizmussal párhuzamosan) Domonkos esszéjében gyakran szerepel az álom motívuma: „Leghőbb vágyam álmodni. Betegségem a folytatásos, nagy, konstruktív, ébredés nélküli álom.”<sup>49</sup> A délszláv idézetek eredeti nyelven, fordítás nélkül szerepelnek a szövegben. Domonkos ezzel egy olyan olvasót céloz meg magának, aki számára hozzá hasonlóan a másik, az akkor még „szerbhorvát” nyelv nem idegen, éppen ezért nem szorul fordításra. Éppen ez jelzi többek között a kortársi délszláv irodalmakhoz való vonzódás erejét: Domonkos generációja nem idegen, hanem másik kultúráként kezelte a közvetlen szomszédságában lévő ex-jugoszláv kultúrákat. Kérdés, hogy ezek a délszláv idézetek mennyire szólnak otthonosan a mai olvasó, illetve a magyarországi befogadó számára. Ez lesz az egyik olyan tényező, amely a symposionista szerzők műveit megkülönbözteti a magyarországi szerzők alkotásaitól. Ebből az fakad, hogy a symposionista „kisebbségi” beszédmodot kevert kultúrájú szituáció határozza meg, amely a két-, illetve a többnyelvűség formájában manifesztálódik. Domonkos ezzel az anyanyelv autentikusságának viszonylagosságára reflektál. Ez összefüggésbe hozható azzal, amit Derrida állít az „idegen anyanyelvűségről”: „[...] egyfajta »eredendő« elidegenedést jelenít meg vagy tükröz, amely minden nyelvet a másik nyelvében

<sup>44</sup> „Perspektivu iz koje se kolaž dosad nije sustavnije proučavao, a koja se već na prvi pogled logično nameće obećavajući nove spoznaje, pruža – načelo citatnosti.”, Dubravka Oraić Tolić: *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990, 110. old.

<sup>45</sup> Domonkos fordításában: *Az utolsó lebeletig*.

<sup>46</sup> Vö.: DOMONKOS: i. m. 28. old.

<sup>47</sup> David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, ford.: Pócsik Andrea, Magyar Filmintézet, Bp., 1996, 320. old.

<sup>48</sup> „Ali se pri tome uporno oslanjao na podrazumijevane gledateljeve univerzalne sposobnosti da se godardovski montažni prijelazi razaberu baš kao primjetni, kao što se oslanjalo na gledateljevu sposobnost da ne primećuje prijelaze u dobro montiranim filmovima klasičnog stila.”, Hrvoje Turković: *Teorija filma*, Meandar, Zagreb, 2000, 176. old.

<sup>49</sup> DOMONKOS: i. m. 25. old.

gyökereztet: egyetlen nyelv tulajdonlásának lehetetlenségét.”<sup>50</sup> Domonkos számára ez abból fakadhatott, hogy a nyelv határai nem estek egybe az ország határaival, a határon túliság idegenség-tapasztalata tükröződik műveinek nyelvhasználatában. Ám nála ez egyben egzisztenciális probléma is, a híres „hordozható haza” (*Kormányeltörésben*, 1971) metaforája párhuzamba állítható Kafka következő töredékével, mely Ahasvérus, a „bolygó zsidó” problémájával függ össze: „Mindig útra kész, hordozható a háza, mindenütt otthon van.”<sup>51</sup> Azzal a különbséggel, hogy Ahasvérus átka az, hogy sehol sem lehet otthon, állandó száműzetésben létezik. Akárcsak Domonkos figurái, lírai alanyai, esetükben a „mindenütt otthon van” negatív meghatározássá válik: az „otthon” viszonylagos lesz, kérdésessé válik, ahogyan a nyelv, s ezáltal – wittgensteini értelemben – a világ határai. Többek között erre a problémára reflektál Domonkos a szerb nyelven írott, *Prevodi trajanja* (1970) című verseskötete, illetve a torzított (*Kormányeltörésben*), valamint a kevert nyelvű kép-és szövegkollázsaiban, illetve montázsaiiban.

### Hangok

A symposionisták közül a kollázs és a montázs poétikája Domonkos és Tolnai Ottó esetében hasonló, de nem egyforma megoldásokhoz vezetett. Mindketten prózában, költeményekben, esszéiben is használják ezt az eljárásmodot, sőt, mindketten készítenek képzőművészeti kollázsokat. Ezek után nem véletlen, hogy a két szerző több alkalommal publikál közösen jegyzett műveket, amelyekben az egységes szerzői identitás konstrukcióját kérdőjelezi meg, teszik relatívvá. Ilyen például a *Mao-poe* (1968)<sup>52</sup> című verbo-voko-vizuális<sup>53</sup> kollázs-poéma, akárcsak a szintén közös *Valóban mi lesz velünk?*<sup>54</sup> (1968) című verseskötet (Végl László utószavával, valamint Domonkos, Kapitány László és Tolnai kollázsaival). A megírásához képest jóval később megjelent, Fehér Kálmánnal és Tolnai Ottóval közösen írott *Dolerony* című poéma<sup>55</sup> szintén értelmezhető a kollázs felől, és természetesen az *Új Symposion* folyóirat, amelyet szerkesztőként, szerzőként közösen alkotnak, s amelynek számai a kép és a szöveg együttesének köszönhetően intermediális verbo-voko-vizuális alkotásnak tekinthetők.<sup>56</sup> Természetesen ez nem jelenti azt, hogy Domonkos (és Tolnai) minden műve a kollázs, illetve a montázs technikáját alkalmazza, s hogy csak az avantgárd hagyomány felől értelmezhető. A szerzők sok esetben idézik a klasszikus modernség kanonizált, kultikus műveit is az avantgárd és a neoavantgárd mellett.

Thomka Beáta Tolnai és Domonkos első regényeit (*Rovarház*, *A kitömött madár*, 1969) a kollázs epikumának, illetve patchwork-elbeszéléseknek tartja. Tolnai egyik korai regényéről pedig ezt írja: „A *Rovarház* c. regény az első olyan kísérlet, mely egy nagyszerkezeten belül teszi próbára a kollázs eljárásokat, az asszociatív technikát, a központozás nélküli közlésformát, áradó beszéd folyamatot, a beszédszerű narrációt, a motívumok ismétlésére, illetve a dzsessz-improvizációra támaszkodó laza szerkesztést.”<sup>57</sup> Domonkos regénye nem megy ilyen messzire, a történetmondás nála ugyan töredékes, mégis a részek, illetve a szereplők között, a montázs-technikának köszönhetően, összefüggés van, ezért *A kitömött madár* esetében rekonstruálható lesz egy kalandtörténetre emlékeztető váz, akkor is, ha ezt a fragmentált történetiséget verses betétek, asszociációs, illetve kollázs-mondatfolyamok szakítják meg. Tolnai *Rovarház*ában is felfedezhető egy, a „farmernadrágos prózára” (Alexander Flaker fogalma a beat-irodalom kapcsán – „jeans

<sup>50</sup> Jacques Derrida: *A másik egy nyelvűsége*, ford.: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Jelenkor, Pécs, 1997, 108. old.

<sup>51</sup> Franz Kafka: *Az én cellám – az én váram*, Ford.: Halasi Zoltán, Európa, Bp., 1989, 41. old.

<sup>52</sup> *Híd* 1968/1., melléklet

<sup>53</sup> A verbo-voko-vizuális irodalom vajdasági, illetve délszláv hagyományáról lásd: Szombathy Bálint: *A verbo-voko-vizuális műtípus nyelvi univerzalizmusa mint a konceptualista műfaj egyik lehetséges eredője*, in Sz. B.: *Új idők, új művészet*, Forum, Újvidék, 1991, 91-99. old.

<sup>54</sup> Symposion könyvek 13., Forum, Újvidék, 1968

<sup>55</sup> Forum, Újvidék, 2005

<sup>56</sup> A horvát, illetve az ex-jugoszláv intermediális, vizuális költészetről bővebben lásd: Goran Rem: *Koreografija teksta 1.*, Meandar, Zagreb, 2003

<sup>57</sup> THOMKA: i. m. 56. old.



prose”) emlékeztető beat-történet, ám ott az elemek közötti összefüggésrendszer jóval széttartóbb, mint Domonkos regényében. Éppen ezért Thomka a két mű közötti különbséget így vázolja fel: „Domonkos formateremtése spontánabb, Tolnai látásmódja intellektuálisabb, a regényelemek a szerves egybetartozásnak a látszatát sem kívánják sugallni.”<sup>58</sup>

A különböző nyelvi elemek, méghozzá a szerb(horvát) és a magyar nyelv egymás melletti szerepeltetése nem minden Domonkos-mű sajátja. Ez a probléma a szerző prózájában a *Hangok* (1972) című novellában jelenik meg a legmarkánsabban, mely az 1986-os *Önarckép novellával* című novellás kötetben jelent meg.<sup>59</sup> A novella harminchat számozott elbeszélés-töredékből áll, amelyek önmagukban és egymáshoz fűződő viszonyukban is értelmezhetőek. Az első, szerb nyelvű töredék visszatérő refrénként fogja össze a szeretlennek tűnő szerkezetet. A novella címe arra enged következtetni, hogy az egész zenei struktúraként is értelmezhetjük. Ebből a szempontból mindegyik töredék egy adott hangszínen és magasságon szólal meg. Az e módon keletkezett zenei elbeszélés leginkább a Domonkost gitárosként, szaxofonosként is foglalkoztató dzsesszes improvizációra emlékeztet: „A dzsessz iránti vonzalom »generációs tünet« volt a hatvanas években. A témaválasztáson túl (Gyémánt László pseudo-kollázs festményei, a Blues in the night 1968) a rögtönzés is összefüggést mutat a dzsessz és a kollázs között.”<sup>60</sup> A dzsessz mellett olyan fragmentált zenei darabként is értelmezhetjük Domonkos művét, amelyet visszatérő motívumok, szekvencia-töredékek, refrének „zajzenéje” (John Cage) szervez. Cage avantgárd antizenéje mellett többek között Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Klaus Hashagen, illetve Bernd Alois Zimmermann és Pierre Schaeffer konkrét zenéjében (musique concrète) fedezhetünk fel kollázs-technikát, mely a különféle utcai, illetve gyári vagy más zörejekből épül fel. Mindez a futurista zenére, Marinetti rádióhangos kísérleteire tekint vissza.<sup>61</sup> Christoph Reinecke a hangszalagra rögzített zenéről értekezve, Schlichting alapján a következőt vonja le a kollázsról és a montázsról: „A montázs technikáját pontosabban le kell írni, amikor a szalagon végzett teljes munkát felmutatja. A kollázs ellenben inkább az anyag esztétikája és a kombinatorikus feltételek alapján válik leírhatóvá.”<sup>62</sup> Ebből kiindulva a montázs az elektronikus zenében a következő módon manifesztálódik: „Az elektronikus anyag [...] homogén anyagként mutatkozik meg, s egy zárt hanguniverzumot alkot.”<sup>63</sup> A kollázs ennek ellentéte lesz, mert a „zárt szintetikus- és elektronikus Hangvilág ellenében lép fel, s a maga anyagi reáliát [Materialien] az akusztikai tárgyak formájában találja meg a hangreáliák empirikus világában, amelyet aztán zenei struktúrákba komponálnak bele.”<sup>64</sup>

Domonkos *Hangok*ében különféle történet-szekvenciákkal találkozunk, amennyiben egymás után olvassuk őket, akkor nem találunk összefüggést, lineáris folytonosságot közöttük: „Többszólamú történet egyidejűleg, összhangzásban hallgatni csak a zenében, ábrázolni pedig, ahogyan a partitúrában vagy a »poliszcenikus képeken«, lehetséges, ellentétben az írással. Így az

<sup>58</sup> THOMKA: i. m. 56. old.

<sup>59</sup> A kötet megjelenése idején a recepció ambivalensen viszonyult a kötethez, míg Herceg János és Piszár Ágnes az elismerés hangján szólnak róla, addig Varga Zoltán ingadozó színvonalúnak tartja Domonkos novellás gyűjteményét (mindhárom kritika a *Híd* 1986/12-es számában jelent meg).

<sup>60</sup> Szeifert Judit: *A látszat ellenére*, in *Magyar kollázs. A magyar kollázs/montázs történetéből 1910-2004*, Magyar Festők Társasága, Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr, 2004, 145. old.

<sup>61</sup> Vö.: Ignác Ádám: *Gépek zenéje. Adalékok az elektronikus zene előtörténetéhez (1900-1930) – elméletek, kompozíciók, hangzások*, In: *Médium, Hang, Esztétika. Zeneiség a mediális technológiák korában*, főszerk.: Batta Barnabás, társszerk.: Tóth Benedek, Univ, Szeged, 2009, 22-41. old., illetve lásd még: Haraszi Enikő: *A futurista (zaj-)zene felfogás alapjai*, Helikon 2010/3., 388. old.

<sup>62</sup> „Die Technik der Montage muß genauer beschreiben werden, da sie die gesamte Arbeit mit dem Band aufzeigt. Collage hingegen wird mehr unter materialästhetischen und kombinatorischen Voraussetzungen zu beschreiben werden.”, Christoph Reinecke: *Montage und Collage in der Tonbandmusik bei besonderer Berücksichtigung des Hörspiels. Eine typologische Betrachtung*, Dissertation, Hamburg, 1986, 56. old.

<sup>63</sup> „Das elektronische Material selbst zeigt sich [...] als ein homogenes Material, das einem geschlossenen Klanguniversum entstammt.”, REINECKE: i. m. 72. old.

<sup>64</sup> „sträubt sich gegen die geschlossene Welt syntetisch-elektronischer Klänge und findet ihre Materialien in Form akustischer Objekte in der empirischen Welt der Klangrealien, welche dann zu musikalischen Strukturen komponiert werden.”, REINECKE: i. m. 72. old.

idő- és térbeli vágásokkal, nézőpontváltásokkal megszakított többszólamúságból már csak a fragmentaritás és a nem szabályos ismétlődés érzékelhető az olvasás folyamatában.”<sup>65</sup> Ám amennyiben a különféle történetdarabkákat a bennük lévő tartalom alapján kötjük össze, akkor azt látjuk, hogy ha nem is időrendi sorrendben, de összefüggnek egymással. Párhuzamosan megjelenő történetrészekkel, beszédszólamokkal, hangokkal van dolgunk. Az olvasóra van bízva e heterogén anyag összeállítása. Oto Bihalji-Merin szerint a kollázs „a kombinálás plurális eszközeinek használatának legjobb eljárás módja, mindenféle anyag, forma és eszme egymással való szembesítésére és áthatására.”<sup>66</sup> Domonkos novellájában mintha valaki folyamatosan ide-oda tekerné a rádió gombját, amitől néhány műsor többször is felcsendül, miközben új műsortöredékeket is hallunk, akárcsak a konkrét zenei művekben. Az egészet a visszatérő, szerb nyelvű refrén fogja össze, mely a különféle hangokban megcsendülő, hasonló egzisztenciális problémát (vendégmunkás-lét, hazavágyódás, anyagi nehézségek stb.) hangsúlyozza ezáltal.

Domonkos novellája dekonstruálja az elbeszélői identitást: nincs egységes elbeszélői szubjektum, ehelyett több elbeszélői hanggal van dolgunk. Ugyanakkor úgy is értelmezhetjük az írást, hogy egy „láthatatlan és halhatatlan” elbeszélője van, aki a töredékek mögé bújva, kollázs technikával illesztette, „ragasztotta” és „vágta” egymás mellé a különféle részeket. Bihalji-Merin úgy véli, hogy a kollázs tükrözi a tudat, a tér és az idő szétforgácsolódását és sokszintűségét: „A kollázs lehetővé teszi az idő határtalanítását a folytonosság megszüntetésével.”<sup>67</sup> Domonkos elbeszélői szubjektumának szintén nincs folytonossága, csak megszakítottasága, emiatt plurális identitása lehetséges csupán. A különböző részek csak kombinatorikus módon és motívikusan tartoznak egybe, ám az összetartozó elemek időegységei nem a folytonosság, hanem a töredékes struktúra felől válnak értelmezhetővé. Innen nézve talán jobb lenne ellen-novellának nevezni ezt az avantgárd értelemben vett anti-műalkotást. A Domonkosra is ható szerb szürrealista Marko Ristić például a saját hasonló szerkezetű regényét (*Bez mere*, [Mérték nélkül] 1929) így jellemzi évekkel később (1962-ben, a *Symposion-melléklet* idejében): „Egy általános morális ellen-konformizmus keretén belül tehát a *Mérték nélkül*, az anti-regény egy példaként, bizonyos értelemben úgy is felfogható, ami annyit jelent, hogy egy sajátos szempontból nézve, mint az *anti-irodalom* adaléka, az anti-esztétika kifejezett és talán hatásos adaléka.”<sup>68</sup> Az anti-regénnyel kapcsolatos kérdéskör hasonlít arra, amit korábban az avantgárd és a tradíció viszonyáról megjegyeztünk. Egy paradox probléma előtt állunk, a hagyományos regény és az anti-regény kölcsönösen feltételezik egymást: „Paradoxonként hangzik, de vitathatatlanul igaz, hogy csak az »igazi« művész teremthet ellenművészetet, mert ez a művészet belső problémáinak ismerete nélkül hiteles formában elképzelhetetlen.”<sup>69</sup> Szombathy idézett tanulmánya szerint az antiművészet a dadaista, illetve a konstruktivista, valamint ezek leágazásaiból származó alkotói diszciplína. Ebből fog táplálkozni a neoavantgárd, a szubkulturális, ellenkulturális vagy pszeudoavantgárd művészet is: „Az ötvenes-hatvanas évek új művészetében felelevenedő koncepcióellenes alkotói magatartásformák fő jellemvonása a dadaista törekvéseknek a művészet-esztétikai szférát megszüntetni akaró programjában, valamint a hétköznapi életnek a művészeti cselekedet rangjára való felértékelésében teljesedik be.”<sup>70</sup> Domonkos művészete ezzel az attitűddel függ össze, s egészen a művészettől való csömörig jut el, annak felismeréséig, hogy az avantgárd „hétköznapi esztétizációjá”-nak programja nem valósítja meg a vágyott társadalmi utópiát.

<sup>65</sup> Dózsai Mónika: *Tárló. A narráció láttelepe (Domonkos István: Önarckép novellával)*, Ex Symposion 1994/10-12., 45. old.

<sup>66</sup> „To je najbolji postupak za primenu pluralističkih sredstava kombinovanja, suočavanja i prožimanja svih materijala, oblika i ideja.”, Oto Bihalji-Merin: *Jedinstvo sveta u viziji umetnosti*, Nolit, Bg., 1974, 183. old.

<sup>67</sup> „Kolaž omogućuje obezgraničenje vremena ukidanjem kontinuiteta.”, in BIHALJI-MERIN: i. m. 187. old.

<sup>68</sup> „U okviru, dakle, jednog generalnog moralnog nekonformizma, i *Bez mere*, kao primer antiromana, može se shvatiti, u izvesnom smislu, što znači jednim svojim vidom, kao prilog toj *antiliteraturi*, izrazit i možda čak efikasan prilog *antiestetici*.” Marko Ristić: *Posle trideset i tri godine*, in M. R.: *Bez mere*, Forum, Novi Sad, 1962, 14. old.

<sup>69</sup> SZOMBATHY: i. m. 8. old.

<sup>70</sup> SZOMBATHY: i. m. 9. old.

Domonkos ellen-novellája kapcsán elsőre nem világos: „talált” (objet trouvé) vagy „kreált szövegdarabokból” épül-e fel a szerkezet? Sok olyan „hangot” hallani a novellában, amely a hétköznapi, valóságnak ható beszédsszituációt idézi meg: munkanélküliség, házépítés, szerelmi vallomások, elutazás, a Domonkos műveiben visszatérő gaszterbeiteri lét problémái, hazavágyódás stb. Emellett több ponton újsághírekre emlékeztető szövegrészekkel is találkozni. Mivel a kollázs valóságdarabjai a műalkotás szintjén átalakulnak, absztrahálódnak, mindegy is, hogy valós vagy fiktív (kreált) valóságdarabokon alapul-e az alkotás.: „A kollázsban a valóság darabjai nem veszítik el eredetüket, csak ez az eredet a műalkotásban betöltött funkciójuk szempontjából lényegtelennek válik.”<sup>71</sup> A Peter Bürgert kritizáló Schlichting szerint éppen ebben rejlik a kollázs és a montázs különbsége, ugyanis az utóbbi visszaüt a valóságra: „A montázs a deszemiotizáció erőteljesebb alkalmazását teszi lehetővé, az anyag apró darabokra esik szét, ezekből az apró darabokból azonban mégis a valóság lényege születik újjá.”<sup>72</sup> Ez a fajta poétika szétszórja az elbeszélői szubjektumot, másfelől láthatatlanná teszi azt az elbeszélőt, aki a kollázsolást végzi. A paradoxont tovább mélyíti, hogy a fragmentumok egytől-egyig mind vallomásos hangon, szubjektív szemszögből szólnak meg. Ez összecseng azzal, amit az antiművészet, antiregény kapcsán levezettünk: a szubjektivitás nem szűnik meg, csupán szétszóródik, s ez a szétszóródás az, ami dekonstruálja az egységes szubjektumhoz tartozó világot. S éppen ez a szétszóródás képes becsempészni metareflexív mozzanatot a kollázs-elbeszélésbe. A novellában többször történik utalás a televízióra, így a televízió, illetve a technológia lesz ennek a szétszórt szubjektivitásnak az egyik metaforája. A központosítás hiánya a montázs elvét idézi, ám a végeredmény mégiscsak kollázs-szimulakrum, mely a szocreál pozitív társadalmi utópiáival szemben orweeli negatív jövőképet „barkácsol” elénk: „[...] mert minden ember televízió titokban és rajta keresztül lát hall és érez természetes színben sötétedik ezt fogjuk hitelesíteni semmi titok nem hazudhat többé sem a száj sem a ceruza amit az ember látott az százszázalékos kétféle háború létezik [...]”<sup>73</sup> A televízió-lét a teljes társadalmi kontrollal hozható összefüggésbe: nincs titok, minden látható. A besúgáson alapuló társadalom rémképeit villannak fel itt. Ezt támasztják alá az idézett, 9-es fragmentum záró sorai: „AZ ESZMÉT ÍRÁSBAN MEGKAPOM DE MÁR JÓVAL ELŐBB TUDOK RÓLA”<sup>74</sup>

A *Hangok*ban három nyelvű szöveggel találkozni: magyarral, némettel, szerbvel. Már ez a tényező elkülöníti a szöveget attól, hogy pusztán a véletlenek sorozatának tartsuk az elbeszélést. A kollázsok kronologikus rendje asszociatív, véletlenszerű, ám a három nyelv, illetve a visszatérő szerb nyelvű refrén jelenléte némileg behatárolja a véletlen szerepét. A magyar nyelvű töredékekbe német és szerb mondatcsonkok is belekeverednek, jelezve a történetek összetartozását. A szerb rész annyiban más a többiekhez képest, hogy két csoportban szerveződik: az egyik szövegegység nem változik, refrénszerűen tér vissza, a többi viszont, a magyarhoz és a némethez hasonlóan, variálódik. A refrén az első a töredékek sorában, s a hazavágyódással függ össze, mintha egy külföldön élő vendégmunkás levélrészletét, táviratát, monológját, vagy dialógustöredékét hallanánk: „imao bih želju da se sredim pa da idem kući jer sada je već proleće na leto možda će biti sve lepo ne znam kako bih mogao da se sredim pa da idem kući”<sup>75</sup> [nyersfordításban: volna egy kívánságom hogy rendbe hozzam magam és hazamenjek mert most már tavasz van nyárra tán minden szép lesz nem tudom hogyan hozhatnám rendbe magam s hogy mehetnék haza]. A nosztalgikus hangot megütő refrénhez képest a többi szerb fragmentum hétköznapiokról, civakodásokról, humoros trivialitásokról szólnak, szomszédok közötti párbeszédekről. A magyar szövegek egy versírással küszködő színészeiről szólnak, aki Szabadkán kezd a karrierjét, majd Bécsbe kerül, feketén dolgozik, Pestre,

<sup>71</sup> Hans-Bruckhard Schlichtinget Seregi Tamás parafrázálja (in S. T.: *Déry Tibor: Az ámokfutó. Megjegyzések a magyar dadaista líra poétikájához*, *Literatura* 1998/4.. 405. old.)

<sup>72</sup> SEREGI: i. m. 405. old.

<sup>73</sup> Domonkos István: *Hangok*, in D. I.: *Önarckép novellával*, Forum, Újvidék, 1986, 68. old.

<sup>74</sup> DOMONKOS: i. m. 69. old.

<sup>75</sup> DOMONKOS: i. m. 66. old.

Szegedre is eljut. Beszédes a 13-as töredék „záró” mondata, mely az eredeti otthon elvesztését, illetve az idegen lét otthonossá tételeként fogható fel: „a pénzt ott Pesten el is vertem rendszerint egy kis kajálás egy kis pia bárak cigányzene nők taxi és slussz mentem haza azaz vissza Bécsbe”. A legtöbb töredék tartalmazza az elutazás, az anyagi gondok, a nehéz munka, a hazavágyódás, a szerelmi vágyakozás, a hétköznapi csetlések-botlások történeteit. Ezek a részek olvashatóak önállóan is, a motívumokat az olvasó köti össze, s nem kell feltétlenül egy történetként rekonstruálni az egészet. Mindegyik töredék, a korai német romantika fragmentum-felfogásához hasonlóan: önálló univerzumként is létezik.<sup>76</sup> Kulcsár Szabó Ernő szerint a romantikus korszak viszonyult elsőnek radikálisan másként a fragmentumhoz: „Éspedig olyan formában, amely ugyan nem szüntette meg fragmentum és totalitás klasszikus ellentétpárját, de – s ebben áll a korábbi korszakok tapasztalatától való nagyfokú eltérésének lényege – a kölcsönös érzékelhetőség olyan horizontjába helyezte, amely a lezár(hat)atlanság, a nyitott kiteljesít(het)etlenség új tapasztalatát lényegében az irodalmi-esztétikai önmegértéstől elválaszthatatlan alakban tette hozzáférhetővé.”<sup>77</sup> A fragmentum eszerint egy olyan paradoxont tartalmaz, hogy: „[...] már nem valamely Egész (vagy egy rendszer) egysége, hanem csupán egy egyedi dolog egysége, s szisztematikusan nincs más egyedekhez kötve: a töredék univerzumának nem rendszer a következménye, hanem ’aszisztázia’, ’változékonyság’, ’egysénelküliség’.”<sup>78</sup> Domonkos műveiben gyakran találkozunk ehhez hasonló ’változékonyság’-gal, amit gyakran az asszociációs technika idéz elő. Danyi Magdolna meglátása – a Domonkos-versek poétikájáról – alkalmazhatónak tűnik a *Hangok* töredékeinek értelmezésekor is: „A költői szöveg nyelvi elemei között szerkezeti viszony szervesen, mondhatjuk, szerkezeti-asszociációs, a struktúra-montázs érvényesül. Ezzel párhuzamosan a versstruktúra zártsága a költői szöveg nyitottságát, töredék-voltát valósítja meg.”<sup>79</sup> Ám a *Hangok*ban és más Domonkos-műben, nemcsak a történetek montázsával (az összefüggő részek szintjén), hanem a történetek kollázsával is találkozunk, amikor a fő történet mellett elidegenítő elemekre bukkanunk.

A legtöbb töredék bizonytalanságban hagy a beszélők kilétére vonatkozóan: nem tudni, a szerb, illetve a magyar és a német szövegeket idegenek, vagy szerbek, magyarok, németek mondják-e el. Egy azonban feltűnő: szemben például a *Kormányeltörésben* torz vendégmunkás nyelvezetével, a *Hangok*ban a németet leszámítva mindegyik beszélő jól beszéli az adott nyelvet. A magyar szövegekbe időnként lírai részek is vegyülnek (ám szokszor humoros trivialitásokkal ellentételezve, mint például az 5-ös töredékben, ahol a német „mutter” kerül bele a korabeli szlenges, városias szóhasználatú szövegbe, illetve a házépítéssel, vagyis a hétköznapiakkal kapcsolatos fragmentumok). Ám az egyszerűbb magyar, szerb és német szövegek felfoghatóak úgy is, mint a retorikai díszektől megfosztott poétikai nyelv részei. A 9-es „rontott” nyelvű töredékben immagológiai problémával is találkozunk, az elbeszélő a szlávokat harcos népként mutatja be, a zsidókat pedig kifosztott, üldözött nemzetként: „aztán kérem szépen angol fontban kapták a fizetést és kiszolgáltam őket százharminc kilót nyomott az igazgató felesége hát mit csináljanak a németek? a szlávoknak kellett harcolniuk ellenük tetszik tudni harcoltak bejöttek a zsidó vagyona vérbajba mert annyira unokatestvérekkel nőültek éppúgy mint a királyok [...] például Rommel Afrikába az angolok megcsinálták azt hogy oda mind csillagosokat küldtek és egy sem maradt meg közülük mind feltette a kezét nekünk magyaroknak nincs ellenségünk nem is volt soha csak régen egyedül nem bírtuk kipucolni nem akartunk forradalmat a rossz hajlamú emberek akiknek rossz a szájuk és a kezük azok megtagadják könnyen a vallásukat a nemüket a hétköznapijaikat a nép nagyon öreg több mint kilencven éves”<sup>80</sup> Ez az idézet nemcsak a novellában olykor felbukkanó, önkényesnek tűnő nemzeti sztereotípiákat világítja meg, hanem a

<sup>76</sup> „A töredék legyen akár egy kis műalkotás: elhatárolódva a környező világtól, önmagában teljes, mint egy sündisznó”, August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, ford.: Tandori Dezső, Bendi Júlia, Gondolat, Bp., 1980, 301. old.

<sup>77</sup> Kulcsár Szabó Ernő: A fragmentum néhány kérdése – a nyelviség horizontváltásában, *Literatura* 1999/3, 260.

<sup>78</sup> KULCSÁR SZABÓ: i. m. 263. old.

<sup>79</sup> Danyi Magdolna: *A nullponton formálódó költői nyelv*, *Új Symposium* 1972/89., 415. old.

<sup>80</sup> DOMOKOS: i. m. 68-69. old.

szürrealista automatikus írásmód technikáját is, amitől az egész asszociációs tudatfolyam-próza jelleget kap. A 18-as fragmentum reflektál is erre az írásmódra: „a vérem az isten szükségem van a betegségemre a vér az tükör piros kék ez automatikusan megy”<sup>81</sup> Vagyis a kollázstechnika ezekben az esetekben a tudat működését érzékelteti, a központosítás hiánya vagy önkényes használata (például a kérdőjelek esetében) egy folyamattá teszi a különállónak ható asszociációkat.

A *Hangok* három nyelve esetében egyikben sem tapasztalunk a *Kormányeltörésben*hez hasonló, radikálisabb nyelvi átalakulást. Ugyanakkor a hiba, a redukció nem nyelvromlásként, hanem paradox módon kifejező tényezőként válik értelmezhetővé, ahogyan azt Mikola Gyöngyi veszi észre a *Kormányeltörésben* kapcsán: „[...] a hiba, a hiány válik információhordozóvá [...]”<sup>82</sup> Ugyanez elmondható a *Hangok* különféle, idegen nyelvű betéteiről: a redukció ott sem a romlást, hanem az „anyanyelvi idegenség” (Derrida) tapasztalatát érzékelteti. Ilyen értelemben fog a másik nyelv ismerete a *Hangok*ban tapasztalati gazdagodáshoz vezetni: a két, illetve a többnyelvűség az ambivalens (nyelvi) léthelyzet megismerésének eszközévé lesz. S ahogyan a hiba kifejezőerővel bír, ugyanezt elmondhatjuk a töredékek közötti szünetről, a szöveg hiányáról is. Ahogy a novellában visszatérő és szerkezeti elemként működik a szerb nyelvű refrén, ugyanígy a visszatérő hiány-tapasztalat is strukturális funkcióval bír.

A számozott hangokban közös a jobb életre való vágyakozás, akár triviális, akár nosztalgikus példákon bemutatva. Éppen ezért a különféle nyelvek nem járulnak hozzá a nemzeti sztereotípiákhoz, hanem ellenkezőleg, a karikírozható különbséggel szemben a hasonlóságra mutatnak rá. A történetek részeiben a csavargó, nomád-szubjektumok, a kelet-közép-európai vendégmunkás lét darabjait, az idegenség alakzatainak kollázsát olvashatjuk, illetve hallhatjuk meg. Domonkos több novellájában élt a kollázs szerkesztési elvével, ám a különböző nyelvekből fakadó feszültséget a *Hangok* érzékelteti a legjobban: a határvonalon túl, ahol a másik nyelv kezdődik, az idegenség felismerése válik sajátta, s ilyen értelemben illeszkedik a kötet címében megjelölt önarckép körülírásához (*Önarckép novellával*). Ám, amint azt láttuk, ez az önarckép különféle arcképekből (hangokból) összeálló kollázs lesz. Ennek a heterogén létszemléletnek a prózai-és lírai konzekvenciáit, illetve az önreflexivitás határainak nyelvi lehetőségeit, a posztmodern „nyitott mű” poétikáját a recepció szerint<sup>83</sup> – Tolnai mellett – Domonkos az elsők között sejtette meg a magyar irodalomban.

### ***A csöbörből-vödörbe lötybölt költészet***

Domonkos költészetét több ponton is értelmezhetjük a kollázs ellen-poétikája felől. Ám csak néhány esetben élt a különféle nyelvek verssé montírozásával. Ilyen például a *Szerelem* című költemény az 1971-es *Áthúzott versek* című kötetből. A költemény alapszituációja egy angol nyelvleckés gyakorlat: „she is lovely / her name is milica / you know / do you speak english / she is from feketics / de itt él újvidéken”<sup>84</sup> Az angol mondatokba szerb név ékelődik bele, a folytatás viszont magyar, de miután az angol és a magyar szöveg között tematikailag nincs különbség, a mondatok egymás utániságukban értelmezhetőek, itt inkább a montázs technikája érvényesül. Perényi Mónika szerint: „A montázs alapja két egymással ellentétes eljárás: a részekre tördelés és az összeillesztés.”<sup>85</sup> Idekívánczik még az orosz filmrendező definíciója a montázsról, miszerint az nem mennyiségi, hanem minőségi változást eredményez.<sup>86</sup> Ebből kiindulva azt láthatjuk, hogy Domonkos *Szerelem* című költeményében az idegen nyelv jelenléte a jelentés szintjén látszólag létrehozta azt a fikciót, hogy a magyar az angol résszel összefüggő témát jelenít meg. A költemény egy szerelmi háromszög tragikus történetdarabjait hordozza magában, a végén

<sup>81</sup> DOMOKOS: i. m. 74. old.

<sup>82</sup> Mikola Gyöngyi: *Domonkos István hallgatása közben*, in *Domonkos-Symposion*, szerk.: Thomka Beáta, Kijarat, Bp., 2006, 173. old.

<sup>83</sup> Vö.: MIKOLA: i. m. 177. old., Károlyi Csaba: *Meztelen történetek*, in *Domonkos-Symposion*: i. m. 116. old.

<sup>84</sup> in Domonkos István: *Áthúzott versek*, Symposion könyvek 31, Forum, Újvidék, 1971, 57. old.

<sup>85</sup> Perényi Mónika: *Montázs a modern magyar művészetben*, in *Magyar kollázs*: i. m. 31. old.

<sup>86</sup> Szergej Mihajlovics Eisenstein: *A filmkocka mögött*, in Sz. M. E.: *Válogatott tanulmányok*, szerk.: Bárdos Judit, Áron, Bp., 1998, 99-114. old.

csak sejteni tudjuk, hogy a sebész meggyilkolja a szeretőjét, Milicát. A szerb névválasztás is sejtelmes, ugyanis a történettel összefüggésben behozza a 'milicija', vagyis a rendőrség asszociációját. Innen nézve a kezdeti nyelvleckés részek, mintha már a külföldre menekült sebész nyelvtanulós, vendégmunkás monológ-fragmentumai lennének. Épp ennek a félig-meddig re- illetve megkonstruálható történetnek köszönhetően beszélhetünk a vers kapcsán montázsról, s nem a történetiséget teljes mértékben szétziláló kollázsról. Visszaidézve a korábban taglalt Godard montázs-technikáját: a kihagyásos szerkezet itt is önkényes történetkezelésre, vagyis magára a szerkesztői, elbeszélői beavatkozásra reflektál.

A többnyelvű alkotások nem idegenek a magyar költészet történetétől. Már a középkori, illetve a reneszánsz kori művekben is találhatunk rá példákat. XX. században például Tandori Dezső<sup>87</sup> vagy Petri György verseiben is gyakran bukkanunk idegen nyelvű betétekre. Józan Ildikó meglátása szerint: „Petrinél mind az anyanyelvi, mind az idegen nyelvi kifejezések esetében a poétikai többlet leggyakrabban a rögzült szintaktikai szerkezetek felbontásából, a szerkezetek szokatlan tagolásából adódik.”<sup>88</sup> Józan úgy véli, az idegen nyelvű idézetek, betoldások Petrinél a fordíthatatlanság, a különféle nyelvi tapasztalatok egymáshoz való viszonyának gondolatával hozhatóak összefüggésbe. A kortárs magyar irodalomban is többször találkozni idegen nyelvű szövegbetétekkel. Németh Zoltán ezt a mozzanatot így fogja fel: „Az idegen nyelvű szöveg azonban – és ez tanulmányomnak az alábbiakban bizonyítandó alapfeltevése – ezen túl jóval összetettebb jelentésképző funkciót tölt be az irodalmi műben, idegenségét nem néma jelenlétként, hanem továbbértelmezendő helyként érdemes szemlélni.”<sup>89</sup> Domonkosnál nem találunk olyan példát, hogy az idegen szövegrész át legyen költve vagy le legyen fordítva magyarra. Nála a feszültséget az adja, hogy bizonytalanná válik az anyanyelv autenticitása. Hőseinek anyanyelve átalakul, aktuális nyelvvé lesz. A nyelv ilyen fokú heterogén használata felhívja a figyelmet a műalkotás nyelvi feltételezettségére. Miško Šuvaković szerint ez a '60-as, '70-es évek „vajdasági textualizmusának”<sup>90</sup> egyik ismertető jegye: „Lényeges figyelembe venni, hogy a vajdasági szerzők *érdeklődése* a szöveg problémája és a textualitás iránt egy specifikus, történelmi és **multikulturális** vajdasági helyzetből származik, miszerint a nyelv nem a *természetes* identitás írásos megjelenése, hanem a beszéd írásos, s az írás beszédben lévő jelenlétének mesterséges nyoma. Ez a szükséges *nyelvi* természetellenesség és a többnyelvű jelenlét arra vezet, hogy a nyelv kerüljön a nyelvről való gondolkodás (egy fontos hermeneutikai szint) és a nyelvről való írás középpontjába (a nyelv lényegi produktív és performatív szintje, mint a Másik beszédének, s a Másik által a hétköznapiakban létrehozott nyelvnek a megjelenítése).”<sup>91</sup>

Akárcsak a *Hangok*ban, a *A Kuplé 2. előmunkálatai* című Domonkos-költeményben sincsenek lefordítva az idegen nyelvi betétek. Ez a vers a *Kormányeltörésben* után született, s magán viseli a költészetből való kiábrándulás jegyeit, ezt támasztja alá a refrén: „fogamzágátlót szed a

<sup>87</sup> Tandori írt is egy Domonkosnak ajánlott verset a veszprémi *Ex Symposion* folyóirat Domonkos-különszámában (Vö.: *A Koppár Köldüs a Koppár Köldüsnek, Ex Symposion* 1994/10-12., 149. old.) Tandori *Koppár köldüs* (1991) c. kötete radikálisan veti fel a hiba poétikájának gondolatát, ezt folytatja a Domonkosnak ajánlott költeményében is.

<sup>88</sup> Józan Ildikó: *Mű, fordítás, történet. Elmélkedések*, Ballasi, Bp., 2009, 327. old.

<sup>89</sup> Németh Zoltán: *Nyelvi interakciók a kortárs magyar költészetben*, [http://www.jogazda.sk/szemle/index.php?option=com\\_content&task=view&id=333&Itemid=55](http://www.jogazda.sk/szemle/index.php?option=com_content&task=view&id=333&Itemid=55), elérés: 2011. 05. 02.

<sup>90</sup> Dubravka Đurić szerint az *Új Symposion* magyar szerzői mellett többek között a következő szerb szerzők (művészeti csoportosulások, folyóiratok tagjai) reprezentálják a „vajdasági textualizmust” a volt Jugoszlávia (SFRJ) szellemi és politikai légkörében: Vujica Rešin Tucić, Judita Šalgo, Vojislav Despotov, Slobodan Tišma, Miroslav Mandić, Slavko Bogdanović, Vladimir Kopić, Slavko Matković, Janez Kocijančič. (Vö.: Dubravka Đurić: *Srpska poezija i efekti globalizacije*, in D. Đ.: *Politika poezije - Transzicija i pesnički eksperiment*, Azin, Beograd 2010, 159-189. old.)

<sup>91</sup> „Bitno je uočiti da *interesovanje* vojvođanskih autora za problem teksta i tekstualnosti proizlazi iz specifične istorijske i **multikulturalne** situacije Vojvodine u kojoj sam jezik nije opis *prirodnog* identiteta, već artifičijelni trag prikazivanja govora u pismu i pisma u govoru. Ta nužna neprirrodnost *jezička* i višejezička prisutnost čini da se sam jezik smešta u središte mišljenja o jeziku (jedan bitan hermeneutički nivo) i pisanja o jeziku (bitan *produktivni* i *performativni* nivo jezika kao prikazivanja govora Drugog i jezika kao proizvodnje Drugog u govoru svakodnevnice).” Miško Šuvaković: *Eseji o Slavku Bogdanoviću*, in Slavko Bogdanović: *Politika tela. Izabrani radovi 1968-1997*, Književni novosadski krug K21K – Prometej, Novi Sad, 1997, 15-16. old.

világ / méhében / hervadt szó-ondó”<sup>92</sup> Ez a költészettel szembeni tagadó magatartás paradoxont eredményez, ahogyan azt már az avantgárd antiművészettel kapcsolatban írtuk: a vers tagadása versben, lírai eszközökkel fogalmazódik meg. Ugyanekkor ez a magatartás Domonkos esetében nem költészetének kései korszakára jellemző csupán. Akárcsak generációjának többi tagja esetében, Domonkosnál sem beszélhetünk homogén poétikáról. Már az első kötete, az 1963-as *Rátka* is ellentmondásos poétikát képvisel, erre utal a kötet mottója is: „Lyukas fogak a szavak / űr bennük a gondolat / szaporodó élő kripták / őrzik az erjedő csontokat”<sup>93</sup>. Ám annak ellenére, hogy a *Rátka* kötet néhány verse kételkedik a költészetben, figyelembe kell vennünk, amit a szerző pályatársa, Végel mond erről a korszakról, szerinte ez a negatívitás egy „teljes életért nyújtott pozitív áldozat”.<sup>94</sup> Domonkos itt az avantgárd értelmében „új szavakban” bízik, a régiék leépítésével: „Tessék minden élénk színt feloldani, / A szavak épületeit lerombolni, / Rétek, kérem, újrakezdjük a pompás virágzást.”<sup>95</sup> (*Egy virágzás elé*) A kezdeti, nyílt ellentmondás vállalása után a tagadás radikalizálódik, amit Végel a következő módon értelmez: „A »mindent elmondani« elve lassan a »nincs mit elmondani« felismerésévé cserélődik fel.”<sup>96</sup>

A *Kuplé 2. előmunkálatai* már csak vázaltszerűen jelzi a vers struktúráját, az előmunkálat befejezetlenséget, illetve a vers szöveggörnyezetében: avantgárdos szerzetlenséget, illetve befejezhetetlenséget sugall. Ez azonban azt is jelzi, hogy a költészetnek nincsenek már meg azok a biztosnak hitt alapok, ami alapján a világ megverselhető lenne: „Jóska, Töfe / nem látom az értelmét az egésznek / tizenhat éve írok verset”<sup>97</sup>. A vers utolsó mondata is pusztán egy rövidítés, s a versírás trivializálódását jelzi: „Stb.”<sup>98</sup> Ugyanakkor a költészetbe vetett hit nem tűnik el maradéktalanul, hiszen, amint azt jeleztük, a tagadás költeményben fejeződik ki, s így kimondatlanul is a *pompás virágzás újrakezdésének* a reményét és paradoxonát hordozza magában. Ennek a tagadás és igenlés közt őrlődő magatartásnak legutóbbi megnyilvánulása éppen egy verseskötet lett: Domonkos hosszú hallgatás után 2008-ban egy újabb, a *YU-HU-Rap* című poémával jelentkezett, rációfolva önmagára és a saját recepciójára is, hogy esetében a költészet halott lenne.

A *Kuplé 2. előmunkálatai* alapvetően az alulstilizálás, az önmegszűntetés, a vers önleépítésének jegyeit mutatja fel. Danyi Magdolna a *Kuplé* című költeményt, akárcsak a *Kormányeltörésben*, illetve a Radnóti idéző, *Der noch springt auf!* című verset ambivalens „költői összegzésének” tekinti. A kuplé műfajáról pedig a következőt írja: „A kuplé, a sláger világának személytelen, mindenkire és senkire sem kötelező, ám örökérvényűnek tekinthető gondolati szentenciái az ízlésbeli hasonlóság/összetalálkozás árán a másokhoz – tehát: egy közösséghez – tartozás illúziójával szolgálnak befogadójának. (A húszas, harmincas évek kuplé-író és kuplé-befogadó polgára a maga cinikus vagy naiv szellemiségével tipikusan példázza, hogyan lehetett az elburjanzó kuplé- és operett-irodalom az öncélú szórakoztatáson túl egy látszatközösség illúziójának a megőrzőjévé – akkor, amikor a polgárság kiemelkedő, a távlatos gondolkodást vállalni tudó tagjainak hite, bizalma osztályuk, rendjük fejlődési lehetőségében szükségszerűen megingott.)”<sup>99</sup> Danyi a *Kuplé* című versben paradox módon a személyiség megőrzésének a kísérletét látja, ezt támasztja alá a vallomásos hang. Domonkos második kuplé-versében a közösségi látszat-összetartozás felbomlik, a költemény nem kész, csupán előmunkálat. A vallomásos hangot, a személyes életrajzi töredékeket folyamatosan ironikus szófacsarások akasztják és kérdőjelezik meg a refrén és a személyes történet által összetartozó versszerkezetet:

<sup>92</sup> Domonkos István: *A Kuplé 2. előmunkálatai*, in D. I.: *Kormányeltörésben*. Válogatott versek, Ister, Bp., 1998, 124. old.

<sup>93</sup> Domonkos István: *Rátka*, Symposion könyvek, Forum, Újvidék, 1963, 5. old.

<sup>94</sup> Végel László: *A metafizikától a bele nem egyezés eposzáig*, in V. L.: *A vers kibívása*, Symposion könyvek 44., Forum, Újvidék, 1975, 110. old.

<sup>95</sup> DOMONKOS: i. m. 7. old.

<sup>96</sup> VÉGEL: i. m. 110. old.

<sup>97</sup> DOMONKOS: i. m. 134. old.

<sup>98</sup> DOMONKOS: i. m. 134. old.

<sup>99</sup> Danyi Magdolna: *A személyiség védelmében. A Kuplé megközelítése*, Új Symposion 1976/130., 75. old.

„seggpaszta / szúnyogszaft / pizsamabogár / tranzisztorlepke / pálmazaft / sirálpárház”.<sup>100</sup> Ugyanakkor a két kuplé-vers kollázsszerű építkezése hasonló, azzal, hogy a *Kuplé*-ban nincsenek az előbb idézetekhez hasonló halandzsza-szavak. A második kuplé sok „stb.”-je, illetve az értelmüktől, jelentéstől megfosztott halandzsza-szavak mintha azt jeleznék: mindegy mit írunk, minden verssé lehet, éppen ezért a költészetnek nincs kitüntetett szerepe a megnevezés és kimondás terén. A „stb.” jelentheti még azt is, hogy a sorok sorrendjének a felsoroláson túl nincs más mozgatórugója. Szinte az is mindegyggyé válik, hogy milyen nyelven szólal meg a lírai alany. S akárcsak a *Hangok* című ellen-novella esetében, az is bizonytalan van-e egységes lírai alanya, beszélője a versnek, hacsak nem a különböző híreket, szavakat, műcímeket kollázsoló, láthatatlan lírai alany nem válik azzá. Ám a költemény szöveges egységei között olyan nagy a távolság, hogy mindegyik lírai alanya töredék csupán, s a fragmentumok között csak az olvasó rakhatja egybe az összefüggéseket. Zenei-szerkezeti értelemben a visszatérő refrén, s a szavakban, a nyelvben, a költészetben való csatlódás gondolata, érzése tartja össze a heterogén, kollázs-költeményt. Tematikailag ezzel a refrénnel, a szavakból, a nyelvből való kibrándulással függ össze a szerb nyelvű betét is, azzal a különbséggel, hogy míg a magyar nyelvű refrén díszített lírai nyelven szólal meg, addig a szerb nyelvű rész triviális módon ad hírt ugyanarról: „Zdravo Dragane / ja ti sedim brate / u ovoj mojoj takozvanoj pesničkoj radionici / umoran k'o kučka / pesmu pišem / a pitam se komu zašto / kad sam i sam prestao da čitam pesme mene je / osvojila skroz elektronika / pa s večeri satima slušam / Net King Kola”<sup>101</sup> [nyersfordításban: Szia Dragan / én testvérem itt ülök / ebben az úgynevezett költői műhelyben / fáradtan mint egy kurva / verset írok / de kérdelek én kinek minek / amikor jómagam is abbahagytam a versolvasást engem / teljesen meghódított az elektronika / s esténként órákig hallgatom / Nat King Cole-t] Ezek a sorok a versírás hiábavalóságát, illetve a versolvasást problematizálják. S akárcsak a *Hangok* esetében, itt is felmerül a mindennapok és az elektronika közötti összefonódás, amit a költészetet, a művészetet elsöprő fogyasztói társadalom kritikájaként olvashatunk. A Nat King Cole dzsessz zenész említése pedig a költemény improvizációs kollázs-technikájával is összefüggésbe hozható. A következő szerb nyelvű betét az eltárgyasult világgal szembeni elidegenedést érzékeltesíti: „ni ova slama nije moja / nit ove daske spavaće / nit hoklica ova / pa ni metla”<sup>102</sup> [nyersfordításban: sem ez a szalma nem az enyém / sem ezek alvó deszkák / sem ez a hokedli / s a seprű sem]. Az utolsó szerb betét ismételt a versírás problémájára reflektál: „autoru pripada 15 besplatnih primeraka”<sup>103</sup> [nyersfordításban: a szerzőnek 15 ingyen példány jár]. Ez a fragmentum a szerző és a könyvkiadó közötti szerződésből származhat, a versírás triviális helyzetére utal, mintegy jelezve, hogy a versírás nemcsak a metafizikai bonyodalmakat, de a szerző anyagi gondjait sem képes megoldani.

Érdemes még megfigyelni, hogy milyen zenei idézetek vannak a költeményben (amelyeket gyakran idegen nyelvű szövegrészek kísérnek): Nat King Cole, Bach, Albinoni, Erik Satie, Ted Jones / Mel Lewis. Vagyis, akárcsak a többi versben található töredék esetében, a populáris és a magas kultúra intermediális idézetei kollázsszerűen illeszkednek egymáshoz, az olvasóra bízva az ebből fakadó hierarchia-mentes, posztmodern idéző plurális esztétika értelmezését. Innen nézve nem meglepő, hogy egy focimeccses hír (Olaszország-Anglia 2:0) ugyanabban a verstérben szerepel, ahol Marquez, Van Gogh vagy Peter Weiss. Ez felfogható úgy is, hogy a magas kultúra trivializálódott, miként azt a költemény egyik idézete jelzi: „a vers sorsa a regényé a kultúráé / hivalkodó nyárspolgári aggódás / nyakunkban a munkanélküliség / az infláció”<sup>104</sup> Ezután egy Van Gogh levélrészlet következik a munkások fizikai nyomoráról és kiszolgáltatottságáról. Mintha azt jeleznék ez a két egymás mellett lévő szövegegység, hogy a művészetnek a társadalmi problémákról, s nem a hermetikus esztétikai kérdésekről kell szólnia. Ez pedig összefügghet az

<sup>100</sup> DOMONKOS: i. m. 130. old.

<sup>101</sup> DOMONKOS: i. m. 127. old.

<sup>102</sup> DOMONKOS: i. m. 129. old.

<sup>103</sup> DOMONKOS: i. m. 132. old.

<sup>104</sup> DOMONKOS: i. m. 128. old.



avantgárdnak azzal a programjával, hogy túl kell lépni az esztétikán az etika irányába. Müllner András a Domonkos-Tolnai: *Valóban mi lesz velünk?* című kötet kapcsán azt állítja, hogy: „Ez a pozíció a költészetben, legalábbis a kritika szerint, a korabeli szövegpéldákat és kanonizált szerzőket tekintve közvetlenséget, redukción, konkrétságot és hétköznapiságot jelentett, ami pedig az etikus forradalmi magatartás záloga volt.”<sup>105</sup> Müllner kimutatja a Domonkos-Tolnai közös kötetéről, hogy az etika ambivalens viszonyba keveredik az esztétikával, nem tudnak egykönnyen megszabadulni egymástól. Bosnyák István azonban másként látja a problémát: „Költőnk tehát az adottal, a »civilizált« valósággal nem a cselekvő magatartást, a privát-ént a tényleges individuum, a generikus lény szintjére emelő akciót, nem a *praxist*, s nem is a »gerillizmust« szegezi szembe, hanem a végső kétségbeesés gesztusát: a robinzonlétet, az őstermészetesség naturalizmusát.”<sup>106</sup> Ez pedig „nem azt jelenti, hogy kétségtelen *költészeti értékei* mellett nincs *szellemi-etikai* fontossága is. Van, igenis van, csak szerintem ezt nem a tetthirdető *politikai* forradalmiságban kell keresni, ahogy azt az első kritikák tették.”<sup>107</sup> A *Kormányeltörésben* is mintha hasonló következtetésre jutna a végén: „asszony lepedő ágy / clitoris / rátenni ujj / nem gondolni kollektív / nem gondolni privát”<sup>108</sup>.

A *Kuplé 2. előmunkálatai* költeménynek azok a sorai, amelyek a művészetben való kiábrándulást érzékeltetik, mintha a totális tagadásban, a versírás trivializálásában látnák az etikai cselekvés esztétikai lehetőségét. Danyi a következőt írja Domonkos versírói attitűdjéről: „A meghirdetett, szükségszerűnek felismert tagadás, a költői tapasztalatok áthúzza/magatartása a nyelv funkcionáltságának módjában/irányában jut kifejezésre, tehát a költői nyelven belül realizálódik.”<sup>109</sup> Ebből az következne, hogy a művészet felszámolása lesz etikaivá, ám ez paradoxon, mint az ellen- kategóriával meghatározott avantgárd műalkotások legtöbbje esetében: a vers tagadása versként fogalmazódik meg. Nincs kiút, a tagadás nem szabadít fel. A *Kuplé 2. előmunkálataiban* nem jelenik meg az az ösztönös robinzonád, amiről Bosnyák beszél a *Valóban mi lesz velünk?* kapcsán, illetve itt nincs meg az az erotika, mint a *Kormányeltörésben* című darab végén. A második kuplé a költészettől való búcsú jegyében íródott, ám miként a költemény a lezáratlan töredék benyomását kelti, úgy a búcsú sem tekinthető végérvényesnek. A nemrég kiadott YU-HU-Rap bizonyítja: Domonkos nem tudott igazából és végérvényesen elhallgatni költőként. Az ő esetében a hallgatás is beszédes volt: ahogy az elemzett *Hangok*, illetve *A Kuplé 2. előmunkálatai*, úgy a fragmentumként működő kötetek, költemények közötti időközökben is a hiány intenzitása vált kifejező erővé.

### Összegzés-kísérlet

Domonkos experimentális művészete a '60-as, '70-es évek „vajdasági textualizmus”, illetve a volt jugoszláv kulturális kontextus sokszínűségével függ össze. Nyelvi kollázsai és montázsai a század első felében indult magyar és délszláv, tágabban pedig az európai avantgárd hagyományát folytatják tovább, illetve érintkeznek a korabeli kortárs neoavantgárd problémákkal (konkrét zene, verbo-voko-vizuális, illetve konkrét költészet stb.), esetenként pedig posztmodern mozzanatok is felmutatnak. Domonkos többnyelvű munkái elválaszthatatlanok Brasnyó István, Fehér Kálmán, Koncz István, Ladik Katalin, Gion Nándor, Maurits Ferenc, Végl László, Tolnai Ottó stb. többnyelvű alkotásaitól, vagyis a *Symposion-melléklet* és az *Új Symposion* első generációjának körétől, melynek maga Domonkos is alakítója volt. A kultúraköziség kérdései a további symposionista generációkra is hatottak (Bognár Antal, Bozsik Péter, Böndör Pál, Csorba Béla, Danyi Magdolna, Fenyvesi Ottó, Jung Károly, Lovas Ildikó, Losoncz Alpár, Sziveri János, Szombathy Bálint, Thomka Beáta stb.) A többnyelvű „vajdasági textualizmus” szempontjából külön színfoltot képez Horváth Ottó költészete, aki magyar létére szerbül ír, magyarból fordít

<sup>105</sup> Müllner András: *Szakállas költészet?*, in Domonkos-Symposion: i. m. 124. old.

<sup>106</sup> Bosnyák István: *Szóakció II.*, Forum, Újvidék, 1982, 238. old.

<sup>107</sup> BOSNYÁK: i. m. 238. old.

<sup>108</sup> DOMONKOS: i. m. 82. old.

<sup>109</sup> DANYI: i. m. 414. old.

szerbre, s a szerb nyelvű verseiben gyakran szerepelnek magyar (mű)idézetek, illetve sokszor foglalkozik a szerb-magyar világ viszonyaival.<sup>110</sup>

Domonkos prózai művei párhuzamba állíthatók a vele egy időben alkotó Mészöly Miklós munkáival, amelyek szintén foglalkoznak a történet rekonstruálhatóságának problémáival, a töredék, illetve a többnyelvűség kérdéseivel (vö. *Pontos történetek útközben*, 1970, 1986). Magyarországon az *Új Symposion*hoz képest kisebb mértékben ugyan, de a neoavantgárd tendenciák a '60-as, '70-es években jutnak érvényhez,<sup>111</sup> hogy később a '80-as években, illetve a '90-es években kibontakozó posztmodernnek készítsék elő a talajt. Derék Pál szerint „a magyar neoavantgárd irodalom jelentős része a határokon kívül keletkezik: a szomszédos országokban – elsősorban Jugoszláviában [az *Új Symposion*ra céloz, kiemelés tőlem O. R.] –, Franciaországban és más európai országokban, valamint tengeren túl, az Egyesült Államokban és Kanadában. Hozzáteszem: ugyanabban a korban, azonos időhatárok között, magyarul.”<sup>112</sup> Ezek között egyedül az újvidéki *Új Symposion*nak volt politikai-ellenzéki szerepe is. Tábor Ádám szerint a magyarországi neoavantgárd irodalom, néhány kivételtől eltekintve, a '60-as években a privátszférában volt jelen: „magánlakásokba, vendéglőkbe és a néhány meghagyott kávéházba”<sup>113</sup> szorult. A magyarországi és a vajdasági neoavantgárd jegyében indult szerzők között sok hasonlóság mutatható ki. Az egyik ilyen a közeggel szembeni ellenállás. Csak míg a magyarországi neoavantgárd szerzők (Erdély Miklós, Hajas Tibor, Najmányi László, Szilágyi Ákos, Szentjóby Tamás, Tábor Ádám, Tandori Dezső stb.) a Nagy László-i vátesz-költőszerep örökségével számolnak le, a nyelv-, a szöveg-, illetve a forma problematizálásával, addig a symposionisták első generációja az ugyancsak vátesz szerepben hívó, provinciálisan felfogott kisebbségi pózokba zárkózó íróival küzdenek meg. S ahogyan a '70-es években Nagy László (és Juhász Ferenc<sup>114</sup>) megsejti a költői megnyilatkozás válságának problémáját<sup>115</sup> (ennek következményeit Tandori Dezső, Oravecz Imre, Szilágyi Ákos stb., illetve az utánuk következő generáció fogja majd levonni és hasznosítani), úgy a Vajdaságban a '60-as években többek között Gál László kései költészete fogja képviselni a hasonló törést a symposionista lírikusok szemében.<sup>116</sup> A magyarországi neoavantgárd és a neoavantgárd utáni irodalom (Géczi János, Kukorelly Endre, Molnár Miklós, Petőcz András, Garaczi László stb.), akárcsak a vajdasági: avantgárd modorban szembehelyezkedik a kanonikus előddel. Domonkos művészete mindenképpen ennek az átértékelő áramlatnak a kezdeti impulzusaihoz, magas szintű kifejeződéséhez tartozik. Derék a következő öröklődési folyamatot vázolja fel: „A 20. századi magyar irodalom poétikai eszköztárának fejlődését vizsgálva más hagyományvonalak mellett véleményem szerint kimutatható a desszeminációs és disszeminációs technikák, a montázs-és kollázstechnikák, az én integratív szerepét átvevő egyéb szövegszervezési elvek alkalmazásának hagyományvonala is –

<sup>110</sup> Magyarul mindössze egy kötete jelent meg, az egykori symposionista költő és szerkesztő, Beszédes István fordításában: *Olmóba menet*, zEtna, Zenta, 2010.

<sup>111</sup> A magyarországi neoavantgárd ellentmondásairól lásd: Kulcsár Szabó Ernő/Zalán Tibor: *Formabontás vagy bontott forma?*, in: *Ver(s)ziók. Formák és kísérletek a legújabb magyar irodalomban*, szerk.: Kulcsár Szabó Ernő és Zalán Tibor, JAK-füzetek 2., Magvető, Bp., 1982, 5-6. old. A kötet azért is fontos, mert több symposionista szerző munkáját is tartalmazza. A vajdasági magyar irodalomból elsősorban a harmadik generáció, vagyis a Sziveri-féle *Új Symposion* szerzői jelentek meg ebben a válogatásban (Csorba Béla, Fenyvesi Ottó, Sziveri János, Szombathy Bálint, Szügyi Zoltán), a felvidéki magyar irodalmat többek között Cselényi László, az erdélyit Szöcs Géza képviselte.

<sup>112</sup> Derék Pál: *A magyar neoavantgárd irodalom*, in: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk.: Derék Pál és Müllner András, Ráció, Bp., 2004, 11. old.

<sup>113</sup> Tábor Ádám: *Hatvanas évek: a folytatás és a Kezdet. Egy irodalmi szabadságharc kezdeteinek krónikája*, in: T. Á.: *A váratlan kultúra*, Balassi, Bp., 1997, 22. old.

<sup>114</sup> Azzal, hogy Juhász költészete több ponton érintkezik a neoavantgárddal, ám a vátesz költő szerepe nála nem számolódik fel, mint a neoavantgárd művekben.

<sup>115</sup> Vö.: Hekerle László: *Kérés-e a valamennyi?* in: „KOVÁTS!” – *JELENLÉT-REVÜ*, szerk.: a szerzők, JAK-füzetek 23., Magvető, Bp., 1986, 8-11. old.

<sup>116</sup> Vö.: HARKAI: i. m. 136-137. old.

mint 1915 óta létező, alkalmazott és hivatkozott avantgárd örökség a neoavantgárdon át a posztmodernig.”<sup>117</sup>

A még ma is aktív, egykori symposionisták közül a nyelvi kollázs és montázs technikája többek között Tolnai Ottó, Végel László, Ladik Katalin, Lovas Ildikó, Szombathy Bálint, Csernik Attila, illetve Fenyvesi Ottó munkáiban van jelen. A többnyelvűség, illetve a többkultúraság problémái izgatóak a kortárs magyar irodalom számára is, ezt bizonyítják a fiatal szerzők munkái (Aaron Blumm, Balázs Imre József, Bencsik Orsolya, Csehy Zoltán, Danyi Zoltán, Jódal Kálmán, k. kabai Ióránt, Karácsonyi Zsolt, Kollár Árpád, Lanczkor Gábor, Mirnics Gyula, Németh Zoltán, Szerbhorváth György, Tóbiás Krisztián stb.) Ám ezek értelmezése, különbsége a korábbi évtizedek poétikáihoz képest már egy újabb fejezetre tartozik.

## FÜGGELÉK

Werner Herzog *Lebenszeichen* [Életjelek, 1968] című, fekete-fehér filmjének német, Stroszek nevű hőse, miután megsebesült, egy német hadsereg által uralt görögországi erődben tengődik a második világháború alatt. A háború pusztítása nem érinti a békés kis városkát. Stroszek először passzívvá válik a feladatok, akciók hiányában, majd fokozatosan beszámíthatatlanná torzul: belső ellenséggel, saját fantomképeivel kezd el küzdeni. Az egyik jelenetben intermediális idézetet láthatunk: Stroszek Don Quijotéhoz hasonlóan megtámadja a szélmalomokat, és tette szükségszerűen kudarccal ér véget. Amikor egy német katona Chopint játszik neki a zongorán, felzaklatja a szeszélyesnek ható zene. Végül haza tanácsolják, erre fellázad, fel akarja robbantani az erődöt, ahol a német hadsereg fegyverraktára rejlik. Teljesen magára marad, semmilyen parancsot, törvényt nem hajlandó elfogadni, mindenki ellenségévé válik, a puszkaporból tűzijátékot készít. A puszkaporból lett tűzijáték metaforikus: háborúellenes cselekedetként is felfogható. Ám a hős pacifizmusának ellentmond, hogy Stroszek zaklatottságában többször rálő a civil lakosságra, német bajtársaira, ugyanakkor senkit sem öl meg, leszámítva egy arra tévedt szamarat. Ez a jelenet is jelzi tettének hatástalanságát, értelmetlenségét és kudarcát: a körülötte lévő világot nem tudja megváltoztatni, képtelen belőle kitörni. A számár halála pedig úgy is értelmezhető, hogy a világ elleni, ügyetlen küzdelemben csak az ártatlanok esnek áldozatul. Stroszek sorsa összefüggésbe hozható a számáréval, mivel a történetben ő a másik áldozat, ám ártatlansága korántsem bizonyítható oly könnyen, mint az állat esetében. A film záró képkockája Stroszek szemszögéből láttatja a jelenetet, aki a teherautó platóján ülve bambul az elhagyott, porfelhőbe vesző útra. Közben a narrátor levonja a következőt: „Minden elleni lázadásban valami titáni dolgot kezdett, mert az ellenfél reménytelenül erősebb volt. És ugyanolyan nyomorultul és ócskán szenvedett, mint minden hozzá hasonló.” Ezt a gondolatot idézi Végel László is a generációját értelmező, *Homokdombok* című esszéjében. Stroszek tettét pedig így summáza: „Stroszek elvégezte feladatát, és egy fikció maradt utána: a tűzijáték. [...] Mi legyen a nemzedékek, a közérzetek, a katalizmák, a történelem által ránk hagyományozott fikciókkal. Milyen nehéz azokat cipelni, rogyadozni súlyuk alatt, és kételkedni igazukban. Már-már úgy vélem: túlságosan súlyosak, az elképzelt világ, az eszmék terhe súlyosabb, mint a valóság.”<sup>118</sup>

Stroszek mintha a fikcióból, a nyelvből való kitörésre, a teljes, kognitív reprezentációk nélküli lét megragadására vállalkozna. Ugyanakkor a közvetlen lét fogalma ugyancsak nyelvi, vagyis nem természetes, hanem mesterséges kategória. Szélmalom-harc a nyelvvel, mint világgal. Végel Stroszek történetében generációjának allegóriáját látja. Domonkos német, magyar, szerb stb. hősei szintén a kiábrándulás, kiütkeresés, elvágyódás stroszeki lázálmát üldözik. Lehasznált titánok, akik hol a féktelen hedonizmusban, hol a tagadásban, illetve az elhallgatásban keresnek ideiglenes menedéket. És éppen ez a vágy különbözteti meg Domonkos műveit, minden posztmodern jegy ellenére, a posztmodern szerzőkétől: „[...] a neoavantgárd még áhítja, a

<sup>117</sup> DERÉKY: i. m. 12. old.

<sup>118</sup> VÉGEL: i. m. 150-151. old.

posztmodern már fricskázza a »szabadság« fogalmát.”<sup>119</sup> Ez talán azzal is magyarázható, hogy Domonkos számára a „szabadság vágya” a diktatúrával összefügg. És persze sok minden mással. Kérdés, hogy a poszt-posztmodern szerzők mit használnak fel az őket megelőző irányzatokból. Amennyiben a nemrég jelentkezett, internetes, avantgárd módjára önmagát felszámoló Telepcsoport érdeklődési körét, illetve a fiatal, már említett vajdasági szerzők munkáit nézzük: az avantgárd, a neoavantgárd, a posztmodern nem múlt el, hanem egyszerre hat választható hagyományként az irodalom „zombivárosában”.

---

<sup>119</sup> DERÉKY: i. m. 36. old.

AZ ANGYALI ILLAT ÉS A SZÖRNYETEG,  
PATRICK SÜSKIND *A PARFÜM* CÍMŰ REGÉNYÉNEK  
ÉRTELMEZÉSE

*A Parfüm* egy nem mindennapi történet. Azonnal megragadja a figyelmünket, és könnyedén vezet végig az oldalakon, akárha egy különösen megragadó illatot követnénk. Nincsenek benne nagy horderejű párbeszéddek, fordulatok, nincsenek benne konfrontációk, vagy jellemfejlődés, még igazán főhőse sincs. Mégis sikeres lett, és emberek millióit győzte meg arról, hogy érdemes elolvasni, több nyelvre lefordítani, és akár filmet is készíteni belőle. A jelen írás nem tartja feladatának, hogy sikerességének kérdését kutassa, helyette olyan pontokra, értelmezési lehetőségekre mutat rá, amelyek átláthatóbbá teszik ezt a szöveget.

A legtöbbet fókuszált szereplő Jean-Baptiste Grenouille kivételes képességgel bír: szaglása mindenki másénál kifinomultabb, és a legapróbb részleteig átlátja a szagok, illatok mentén feltáruló (kül)világot. Mivel a világról alkotott gondolatai, tanulási folyamatai elsősorban ezt az érzékelési módot követik, szocializálódása teljesen más hangsúlyok mentén történik. Ugyanakkor egy alapvető hiánnyal kell élnie: teste nem bír szaggal, aurával, ami kihatással van interszubjektív kapcsolataira. Többszörre viszolygást, megmagyarázhatatlan irtózatot vált ki a vele kapcsolatba lépő emberekből. Ezeket a kapcsolatokat eleinte szükséges velejáróknak tekinti, később viszont felismeri, miért is fontosak számára, és különböző illatok kreálásával, felhasználásával próbálja palástolni hiányosságát előttük. Törekvései azonban nem állnak meg ennél a pontnál, Grenouille úgy dönt, tovább megy: egy különleges illat létrehozásával az emberek feletti uralomra tör. Dolgozatomban megpróbálok választ találni arra, Grenouille környezete miért is érzi annyira zavarónak az illathiányt, valamint arra, hogy sikere tetőpontján miért fordult el mégis attól a tervétől, hogy uralma alá hajtja az embereket.

Grenouille kapcsán érdemes körbejárni a monstrozitás kérdését is. Külseje, valamint az illathiány és ennek a környezetre való hatása is indokolja ezt a vizsgálódást. Elsősorban két szöveget hívok segítségül értelmezésemhez Jeffrey Jerome Cohen<sup>1</sup> és Alistair McLennan<sup>2</sup> írásait, melyek az ún. „monster theory” és a koraközépkori szövegek területéről nyújtanak támpontokat az elemzéshez.

Az illatok és általuk alkotott világ ábrázolása elsősorban vizuális elemek mentén tárul fel előttünk, sokszor a színesztézia trópusát felhasználva. A párbeszéddek hiánya, a szabadfüggőbeszéd túlnyomó jelenléte pedig arra is visszavezethető, hogy a narrátor elbeszélésmódjában megpróbálja imitálni a grenouille-i érzékelésmódot, ami elsősorban az illatokkal való azonosuláson alapszik. A narrátor mindentudó hangja kísér bennünket, hol precízen, szenvtelenül lajstromba véve a részleteket, hol bizalmaskodva, hol pedig teljesen a választott szereplő nézőpontjához idomítva a narrációt minden egyes mozzanatában.

A felhasznált szakirodalom segítségével törekedtem egy átlátható, logikus gondolatmenetben bemutatni a fent említett témákat, melyek értelmezésem fő pontjait is alkotják. Az első rész témája az illatok érzékelése, az emlékezet és a képzelet szerepe a felhasználásukban, illetve a narráció, míg a második felében a hiány és a monstrozitás szerepét vizsgálom.

<sup>1</sup> Jeffrey Jerome Cohen: „Monster Culture,” in szerk. Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Theory*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1996, 3-25. old.

<sup>2</sup> Alistair McLennan: *Monstrosity in Old English and Old Icelandic Literature* (még nem publikált PhD disszertáció), Glasgow, University of Glasgow, 2010.

A felerősített érzék mentén történő narráció, valamint az ennek alapjául szolgáló érzékelés vizsgálata egyrészt azért is fontos, mert a narrátor olyan érzékterületről érkező ingereket használ fel, amelyek az olvasók számára, lévén szaglásuk hatékonysága meg sem közelíti Grenouille-ét, nehezen hozzáférhető.<sup>4</sup> Ugyanakkor az illatok illékony világának különleges érzékelése nem csak a főszereplő szubjektumának képződésére van hatással, hanem felelősek bizonyos jellemvonások kialakulásáért is. Az illatok kivételes ismerete, vegyítésük művészeti szintűre emelése egyúttal eszközt is kínál a többi szereplő befolyásolására. Condillac *Értekezés az érzetekről* című írása jó alapul szolgál *A parfüm* értelmezéséhez, hiszen megfelelő háttérrel biztosít egy olyan szereplő vizsgálatához, akinek legfőbb ingerforrása az illatok, szagok világa.

Condillac értekezése tárgyául egy elképzelt, márványborítású szobrot használ fel, melynek tetszőlegesen aktivizálhatóak az érzékei, egyenként, vagy akár együttesen is, ugyanakkor semmilyen tudással nem bír a világról, „lelke híján van mindenfajta ideának”.<sup>5</sup> Ez a hipotetikus helyzet már-már „laboratóriumi körülményeket” biztosít vizsgálódásaihoz: ahhoz, hogy megtudja, egy-egy érzékszerv mennyiben járul hozzá a világ vagy az ideák megismeréséhez, illetve együttesen milyen tulajdonságok kifejlesztését segítik elő. Ugyan Grenouille más érzékszerveit is használja környezetének érzékelése során, ám egyiket sem olyan mértékben, mint a szaglását. A világról való ismereteit a látásközpontú társadalommal szemben elsősorban az illatok illékony világából szerzi, szocializálódása is ennek az érzékterületnek az elsődleges érvényesülése mellett történik. Az érzékszervek természetesen nem egymástól teljesen elszigetelten működnek, hanem nagyon is összehangoltan, de mindenképp egy domináns érzékszerv alá rendeződve.<sup>6</sup>

Az illatok felhasználását Saussure nyelvmetaforája felől is érdemes megközelíteni.<sup>7</sup> Az illatok a nyelvi jelekhez hasonlóan alkotnak rendszert, egy-egy illathoz egy-egy fogalom rendelődik. Természetes kapcsolat van az illatok és jelöltjeik között. Ez a rendszer Grenouille esetében sokkal összetettebbé, részletgazdagabbá válik, hiszen számára környezete minden illattal bíró tárgya, jelensége „lépésről lépésre változik, és lélegzetvételtől lélegzetvételre más-más illattal telítődik, mely által lényege is megváltozik.”<sup>8</sup> Tehát az illatelemek számára sokkal érezhetőbben elkülönöznek egymástól, és egy jóval gazdagabb rendszert hoznak létre. Az összetett illatkombinációkat (nevezzük őket parfümöknek) könnyedén elemeire bontja, és újra felhasználva egységekbe rendezi.<sup>9</sup> Egy-egy illatelem önmagában nem feltétlenül hoz létre nagy hatást, ellenben

<sup>3</sup> Étienne Bonnot de Condillac: *Értekezés az érzetekről*, Budapest, Magyar Helikon, 1976, 68. old.

<sup>4</sup> Érdemes megemlíteni egy másik érzékszervi tapasztalat pozitív megnyilvánulását, melyet Marinetti a taktilizmusról megfogalmazott kiáltványában olvashatunk. F. T. Marinetti: „A taktilizmus futurista kiáltványa,” in Szabó György, *A futurizmus*, Budapest, Gondolat, 1967, 179-187. old.

<sup>5</sup> Condillac: *Értekezés az érzetekről*, 11. old.

<sup>6</sup> „És így történhetett, hogy Grenouille életében először nem hitt az orrának, és a szemét hívta segítségül, hogy elhiggye, amit érez.” Patrick Süskind: *A parfüm. Egy gyilkos története*, Budapest, Partvonal Könyvkiadó, 2005, 45. old. „Und so geschah es, daß Grenouille zum ersten Mal in seinem Leben seiner Nase nicht traute und die Augen zuhülfe nehmen mußte, um zu glauben, was er roch.” Patrick Süskind: *Das Parfüm Die Geschichte eines Mörders*, Zürich, Diogenes Verlag AG, 1985, 54. old.

<sup>7</sup> Ferdinand de Saussure: „Bevezetés az általános nyelvészetbe,” in szerk. Bókay Antal, Vilcsék Béla, *A modern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 408-417. old.

<sup>8</sup> Süskind: *A parfüm*, 29. old. „[...] die von Schritt zu Schritt und von Atemzug zu Atemzug von anderem Geruch erfüllt und damit von anderer Identität beseelt waren”. Süskind: *Das Parfüm*, 34. old.

<sup>9</sup> „És nem csak egységében érzekelte a szagokat, de le is bontotta őket alkotóelemeikre. Finom szaglásával vékony, tovább már nem bontható illatszálakra szedte szét a szaggombolyagot.” és „[S]őt mindezeket túl a fantáziájában újjaélesztette és összekeverte a szagokat [...]. Mintha feltalált volna egy illat-szótárt, amelynek segítségével tetszés szerint alkotott illat-mondatokat”. Süskind: *A parfüm*, 38., 30. old. „Und er roch nicht nur die Gesamtheit dieses Duftgemenges, sondern er spaltete es analytisch auf in seine kleinsten und entferntesten Teile und Teilchen. Seine feine Nase entwirrte das Knäuel des Dunst und Gestank zu einzelnen Fäden von Grundgerüchen, die nicht mehr

több elem együtt, egymással kölcsönhatásba lépve alkot egy-egy összetettebb jelként funkcionáló parfümöt. E jelkombinációk a nyelvi jelekkel ellentétben nem szintagmatikusan kapcsolódnak egymáshoz, hanem arányosan vegyített, egyidejű jelenlétükön, összhangjukon keresztül hatnak.

Az illatokat, melyekből „illat-szótárát” elkészíti egyfajta vezérlő elv alapján foglalja rendszerbe. Ez az illat pedig számára a legmagasabb rendű szépséget, az esztétikait jelöli: „Úgy érezte, hogy ez az illat a kulcs a többi illat rendszeréhez, és aki ezt nem érti meg, az semmit sem ért az illatokhoz. [...] Ez maga volt az a magasabb elv, ami szerint az összes többinek rendeződnie kell. Ez maga volt a tiszta szépség.”<sup>10</sup> Ennek az illatnak a segítségével tehát egyrészt rendszerezi az emlékezetében megtartott illatokat, másrészt egy olyan parfümöt alkot (több más, hasonlóan a tiszta szépséget jelölő illat által foglalatba zárva), amely egyfajta szuperjelként tételeződik. Minden más szereplő érzéseit leigazza, és feltétlen szeretetet, imádatot vált ki belőlük.<sup>11</sup> Az angyali parfümöt elkészítéséhez Grenouille-nak el kell sajátítania a létrehozásához szükséges módszereket. Hogy minél jobban elvegyüljön, emberszagot kever magának, valamint olyan illatokat, amelyekkel befolyásolhatja az őt körbevevők érzékelését, manipulálhatja őket. Ezt könnyedén eléri kivételes szaglásának, és amiatt, hogy a szöveg az illatoknak kivételes meggyőzőerőt kölcsönöz: „[a]z illatnak meggyőző ereje van, erősebb a szavaknál, pillantásoknál és akaratnál.”<sup>12</sup> Grenouille, ha éppen arra van szüksége, jelentéktelenné, erőt sugárzóvá válik, részvétet vagy csendes undort kelt környezetében, annak megfelelően, hogy mit akar elérni.<sup>13</sup> Az emberek pedig ellenvetés nélkül engedelmeskednek az illatok sugallta érzéseknek. A szöveg olvasása során egyre szembetűnőbbé válik, hogy a parfümök, illatkombinációk minden ember számára ugyanazt jelentik, Grenouille-on kívül más nem képes az illatok, parfümök értelmezésére.

Grenouille az illatokat, szagokat, parfümöket nem csak egyszerűen „iktatja” az emlékezetében, hanem tulajdonképpen interiorizálja, bekebelezi őket, eggyé válik velük.<sup>14</sup> Ahogy

---

weiter zerlegbar waren.”, „[J]a, mehr doch, daß er sie sogar in seiner bloßen Phantasie untereinander neu zu kombinieren verstand und dargestalt in sich Gerüche erschuf [...], las besaße er ein riesiges selbsterlerntes Vokabular von Gerüchen, das ihn befähigte, eine schier beliebig große Menge neuer Geruchsätze zu bilden”. Süskind: *Das Parfum*, 44., 34-35. old.

<sup>10</sup> Süskind: *A parfüm*, 42., 46. old. „Ihm schwante sonderbar, dieser Duft sei der Schlüssel zur Ordnung aller anderen Düfte, man habe nichts von den Düften verstanden, wenn man diesen nicht verstand, [...] Dieser eine war das höhere Prinzip, nach dessen Vorbild sich die andern ordnen mußten. er war die reine Schönheit.” Süskind: *Das Parfum*, 50., 55. old.

<sup>11</sup> Egy performatív aktust, amelynek során nem csak a társadalom tagjává fogadják, de egyúttal uralkodójává is teszik. A hatalmi viszonyok kapcsán a Foucault megemlíttette stratégiát kapcsolatba hozhatunk e jelenetekkel, valamint azzal is, amikor Grenouille saját kivégzésére érkezve angyali illatával hajtja uralma alá az embereket. A hangsúlyos különbség talán az, hogy Grenouille nem cselekvések sorozatával éri el célját, hanem a társadalom tekintetétől elrejtve hoz létre egy olyan eszközt, amellyel ennek megfelelő hatást vált ki. Megfosztja az embereket egyáltalán a küzdelem, az ellenállás lehetőségétől. Grenouille valójában egyfajta kerülőutat választ ahhoz, hogy (nárcisztikus hajlamait érvényesítve) elérje ezt a célját. Michel Foucault: „A szubjektum és a hatalom”, in szerk. Kiss Attila Attila, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc, *Testes könyv* I., Szeged, Ictus és Jate Irodalomelmélet Csoport, 1996, 290-292. old.

<sup>12</sup> „Az illat meggyőző erejét nem is lehet elhárítani, mert az illat lélegzetünkkel együtt kerül a tüdőnkbe, betölt, elborít, nincs ellenszere.” Illetve: „De az illattól nem menekülhetnek. Mert az illat a lélegzet testvére. Vele együtt lopakodik be az ember testébe, nélküle nincs élet, nem lehet kikerülni. És az illat közvetlenül a szívbe hatol, és ott határozottan dönt vonzalomról és megvetésről, undorról és kedvességről, szerelemről és gyűlöletről. Aki ura a szagoknak, az uralkodik az emberi szívek fölött is.” Süskind: *A parfüm*, 87., 158. old.

„Es gibt eine Überzeugungskraft des Duftes, die stärker ist als Worte, Augenschein, Gefühl und Wille. Die Überzeugungskraft des Duftes ist nicht abzuwehren, sie geht in uns hinein wie die Atemluft in unsere Lungen, sie erfüllt uns vollkommen aus, es gibt kein Mittel gegen sie.”, „Aber sie konnten sich nicht dem Duft entziehen. Denn der Duft war ein Bruder des Atems. Mit ihm ging er in die Menschen ein, sie konnten sich seiner nicht erwehren, wenn sie leben wollten. Und mitten in sie hinein ging der Duft, direkt aus Herz, und entschied dort kategorisch über Zuneigung und Verachtung, Ekel und Lust, Liebe und Haß. Wer die Gerüche beherrschte, der beherrschte die Herzen der Menschen.” Süskind: *Das Parfum*, 107-108., 199. old.

<sup>13</sup> Süskind: *A parfüm*, 186-188. old., Süskind: *Das Parfum*, 231-234. old.

<sup>14</sup> „Itta ezt az illatot, megittasult tőle, beivódott az illat a pórusaiba, maga is fává lett”, „És ha a szellő odavetette hozzá egy illatszál végét, akkor ráharapott, és többé nem eresztette, már csak azt az egy illatot érezte, megmarkolta, magába itta és örök időkre megjegyezte.” Süskind: *A parfüm*, 28., 38. old., „Er trank diesen Duft, er ertrank darin, imprägnierte sich damit bis in die letzte innerste Pore, wurde selbst Holz”, „Und wenn endlich ein Lufthauch ihm

Condillac értekezésében is olvashatjuk a márványszobor kapcsán: „Ha elébe tartunk egy rózsát, [...] ön maga számára [...] nem lesz egyéb, mint maga az illata ennek a virágnak, [...] a szagok csupán saját magának módosulásai, vagy létezésének módjai; ő pedig nem tarthatja magát másnak, mint szagnak”.<sup>15</sup> Condillac szerint egy idő után ez egy olyan felfogás kialakulását segíti elő, amelynek köszönhetően a „maga szempontjából minden módosulása úgy tűnik föl, mintha csakis saját magának köszönhetné; és akár valóban érzet keletkezik benne, akár csupán visszaemlékezik egy érzetre, soha nem vesz észre mást, mint hogy ő ilyen módon létezik vagy létezett”.<sup>16</sup> Ugyanezt figyelhetjük meg Grenouille-nál: azonosul az érzékelt szagokkal, illatokkal, bekebelezi őket, azok pedig teljes mértékben belső világa részévé válnak. Itt elraktározza, majd elemeire bontja őket, hogy aztán új kombinációkat alkosson belőlük, és intenzív belső életet éljen az így létrehozott világban.<sup>17</sup> Ezt a belső világot a narrátor egy tájhoz hasonlítja, hiszen a legkönnyebben így tudja megjeleníteni ezt a szagok, illatok mentén konstruálódó teret.

Grenouille belső világában egyáltalán semmiféle dolog nem volt, csak a dolgok szaga. (Ezért is lehetséges, hogy tájként beszéljünk erről a világról, mert ez a megfelelő és nagyjából egyetlen lehetséges hasonlat, hiszen nyelvünkben nincsenek megfelelő fogalmak a szagokra.)

... es gab überhaupt keine Dinge in Grenouilles innerem Universum, sondern nur die Düfte von Dingen. (Darum ist es eine *façon de parler*, von diesem Universum als einer Landschaft zu sprechen, eine adäquate freilich und die einzig mögliche, denn unsere Sprache taugt nicht zur Beschreibung der riechbaren Welt.)<sup>18</sup>

Ez a világ Grenouille fantáziálásainak színtere lesz, melyben többnyire ugyanaz a forgatókönyv játszódik le minden egyes alkalommal. Itt, „saját belső birodalm[ában], ahová minden szagot beásott, amivel születése óta valaha is találkozott”<sup>19</sup> különösen intenzív és kicsapongó életet él, folyamatosan pusztít, újraalkot, és a felidézett illatok gyönyörében lebeg. Saját magát e világ teremtetőjeként éli meg, olyan istenalakként, aki oka és célja minden előforduló illatelemnek és – kombinációnak.<sup>20</sup> Ez a fantáziálás kapcsolódik a pszichoanalízis egyik hasonló nevű elhárító folyamatához, mely „elsősorban azokat a nappali álmokat, jeleneteket, epizódokat, regényeket, fikciókat jelöli, amelyeket az egyén éber állapotban szövöget.”<sup>21</sup> A szerkezetük az álmokéval, maga a folyamat az álommunkával hozható kapcsolatba. Ez utóbbi azért is fontos, mert hasonló funkciót lát el Grenouille fantáziálása: a felgyülemlett élmények, illatok feldolgozásában és újrendezésében tölt be szerepet.<sup>22</sup> Erre rímel Condillac elmélete is, mely szerint a szobor képzeletének gyakori használata az illatok, benyomások egymásra következését rendezi újra.<sup>23</sup> A

---

das Ende eines zarten Duftfadens zuspielte, dann stieß er zu und ließ nicht mehr los, dann roch er nichts mehr als diesen einen Geruch, hielt ihn fest, zog ihn in sich hinein und bewahrte ihn in sich für alle Zeit.” Süskind: *Das Parfum*, 32., 44. old.

<sup>15</sup> Condillac: *Értekezés az érzetekről*, 19. old.

<sup>16</sup> Condillac: *Értekezés az érzetekről*, 26. old.

<sup>17</sup> Érdemes megemlíteni a pszichoanalízis inkorporáció (bekebelezés) fogalmát, mely egy olyan folyamatot jelöl, „amelyben a szubjektum többé-kevésbé a fantáziában egy tárgyat enged behatolni a testébe és azt ott őrizi.” A folyamattal együtt jár az örömszerzés, a tárgy kisajátítása, illetve elpusztítása is. Ezeknek a mozzanatoknak mindegyike előfordul Grenouille fantáziálásaiban. J. Laplanche, J. B. Pontalis: *A pszichoanalízis szótára*, Budapest, Akadémiai kiadó, 1994, 67-68. old.

<sup>18</sup> Süskind: *A parfum*, 129. old. Süskind: *Das Parfum*, 160. old.

<sup>19</sup> Süskind: *A parfum*, 127. old. „[...] sein inneres Imperium, in das er von Geburt an die Knoturen aller Gerüche eingegraben hatte, denen er jemals begegnet war.” Süskind: *Das Parfum*, 158. old.

<sup>20</sup> Süskind: *A parfum*, 127-135. old., Süskind: *Das Parfum*, 158-168. old.

<sup>21</sup> Fantázia. Laplanche-Pontalis: *A pszichoanalízis szótára*, 183-184. old.

<sup>22</sup> Laplanche-Pontalis: *A pszichoanalízis szótára*, 184-186. old. Érdekes vonása a szövegnek, hogy több esetben is, amikor Grenouille levadássza, bekebelezi, magáévá teszi az illatokat, vagy amikor felidézi őket, a narrátor szóhasználata egy szexuális aktusnak, illetve a gyönyör érzetének leírását idézi. Furcsa módon Grenouille szexuális irányultsága, a női testre való vágyakozása hiányzik a történetből, sokkal inkább jellemző rá az autoerotikus megnyilvánulás, melyre több példát is látunk fantáziálásaiban. Ez a megnyilvánuló autoerotizmus igazolja a narcisztikus jegyek meglétét a szereplő esetében. Laplanche-Pontalis: *A pszichoanalízis szótára*, 316-317. old. Süskind: *A parfum*, 127-135. old., Süskind: *Das Parfum*, 158-168. old.

<sup>23</sup> Condillac-nál a fantázia, a fantáziálás a képzeletnek és annak szerepének feleltethető meg. Vizsgálódása során megjegyzi, hogy a szobornak sokkal aktívabb a képzelete, mint a miénk. (Ez magyarázható azzal, hogy figyelme nem



belső világban zajló narratíva meghatározója maga Grenouille lesz, a fokalizáció az ő nézőpontjához igazodik, és egy istenalak és teremtet világát tárul fel benne az olvasó előtt. E belső világ funkciója egyrészt a már ismert és elraktározott szagok, illatok újra felidézésének gyakorlása, másrészt nárcisztikus vágyainak megélése, az istenszereppel való azonosulás. A szagokkal való azonosulások sorozata, valamint a teremtet belső világ, a parfümök, és így saját magának a felmagasztalása kedvez a nárcizmus kialakulásának. Ez Grenouille karakterének egyik legszembetűnőbb vonása lesz,<sup>24</sup> hiszen amikor csak tudja, átadja „magát egyetlen szórakozásának és szenvedélyének: önmagának.”<sup>25</sup> Condillac is erre az eredményre jut értekezésében: „szobrunk csak saját magát képes szeretni, vagyis csak arra képes, amit önszeretetnek nevezünk. Mert igazában csakis önmagát szereti, hiszen azok a dolgok, amelyeket szeret, csupán saját létezési módjai.”<sup>26</sup>

Az illatokkal való azonosulások mellett hangsúlyos még az emlékezet mint az illatok elraktározásának egyik módja. A szöveg szerint Grenouille-nak nem csak a szaglása, hanem az emlékezőképessége is kivételes, soha nem felejt el azokat az illatokat, amelyekkel egyszer már azonosult. Az emlékezetét akárcsak képzetét ezek az illatok konstruálják. Condillac-nál mindkettő az emlékezetből ered, csupán fokozatbeli különbség van közöttük, ám nagy szerepük van az illatok felidézésében.<sup>27</sup> Ennek azért is van jelentősége, mert a két fajta figyelmet, melyek a szaglás és az emlékezet útján gyűjtik a környezetből érkező benyomásokat, megzavarhatja a képzeleten keresztül ható harmadik fajta figyelem: mely „megakasztja az érzékek benyomásait, hogy helyükbe a külső tárgyak hatásától független érzést állítson.”<sup>28</sup> Képzeletének, fantáziájának segítségével Grenouille képes kizárni a külső körülményeket, és végtelenül gazdag, kicsapongó életet élni belső világában. Egyrészt azért, mert társadalmi helyzeténél fogva erre a külvilágban nincs igazán lehetősége,<sup>29</sup> másrészt viszont azért, mert az illatvilág, amelyben igazán élni, örömet érezni és élvezni képes, a testetlen illatokból létrehozott fiktív tér, melyet kedvére irányít és ural. Tévedhetetlen emlékezetében megőrzi az őt ért benyomásokat kora gyerekkora óta, és egész tárházát hozza létre az illatelemeknek és –kombinációknak, melyből művészi parfümjei, „virtuóz illatműtárgyai”<sup>30</sup> és emberszag-keverékei, vagy a személyes illatok létrehozásához merít.

Ez a belső világ teljes mértékben az illatok emlékéből épül fel. A narrátor, ahogyan azt már korábban is megjegyeztük, egy tájhoz hasonlíttja ezt a teret. Erre azért is van szükség, ahogy azt Bal is említi, mert a leírások során az általános jellemzők megtartják funkciójukat, felidéznek az

---

oszlik meg az érzetek és az ideák között.) „Minél otthonosabb a szobor abban a rendben, melyet a képzelet nyújtott neki, annál kevésbé őrzi meg azt, amelyet az emlékezetből kapott. Ennélfogva az ideák ezernyi különböző módon kapcsolódnak egymáshoz, s a szobor gyakran kevésbé emlékszik arra a rendre, amelyben érzeteit felfogta, mint arra, amelyben elképzelte őket.” Condillac: *Értekezés az érzetekről*, 39-41. old.

<sup>24</sup> „A kóros nárcizmus lényege, hogy a személy szinte mindenki mást a saját énjé kiterjesztett részének tekint, akinek egyetlen feladata, hogy őt szolgálja. A nárcisztikus személyeket saját fontosságuk grandiózus érzése és a másoktól megkövetelt folyamatos figyelem igénye jellemzi. Örökös jogot formálnak arra, hogy mások szüntelenül dicsérjék őket.” Charles S. Carver, Michael F. Scheier: *Személyiségpszichológia*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003, 301. old.

<sup>25</sup> Süskind, *A parfüm*, 127. „Nur zu seinem eigenen, einzigen Vergnügen hatte er sich zurückgezogen, nur, um sich selbst nahe zu sein.” Süskind: *Das Parfüm*, 158. old.

<sup>26</sup> Condillac: *Értekezés az érzetekről*, 49. old.

<sup>27</sup> „Az emlékezet a kezdete a képzeletnek, mikor az még nem elég erős; a képzelet pedig maga az elérhető legeleveníbb emlékezet.” Condillac: *Értekezés az érzetekről*, 37. old.

<sup>28</sup> Condillac: *Értekezés az érzetekről*, 38. old.

<sup>29</sup> „[H]iszen csak inas volt – vagyis senki és semmi. Szigorúan véve, így mondta Baldini, miután Grenouille felépülésén kiörvendezte magát –, szigorúan véve még a semminél is kevesebb volt, mert egy tisztességes inasnak legalább tisztességes – vagyis házasságból történő – származása van, rangjához illő rokonsága és tanszerződése, de neki, Grenouille-nak ezek közül egyik sem volt meg.” Süskind: *A parfüm*, 110-111. old. „Er war ja nur ein Lehrling, das heißt ein Nichts. Strenggenommen, so erklärte ihm Baldini – nachdem er seine anfängliche Freude über Grenouilles Wiederauferstehung überwunden hatte –, strenggenommen war er noch weniger als ein Nichts, denn zum ordentlichen Lehrling gehörten tadellose, nämlich eheliche Abkunft, standesgemäße Verwandtschaft und ein Lehrvertrag, was er alles nicht besitze.” Süskind: *Das Parfüm*, 138. old.

<sup>30</sup> Süskind: *A parfüm*, 189. old. „virtuose Duftkunststücke”, Süskind: *Das Parfüm*, 235. old.

olvasóban az adott látványt, mely minden hasonlóban közös,<sup>31</sup> majd a narrátor illatlemlékek, illetve helyenként illatok és képek együttes felhasználásával egy másik érzéktérületet von be egyre intenzívebben a leírásba. Ezek azok az egyéni jellemzők, és egyénítő vonások, melyek felhasználásával idomul a narráció ehhez az illatvilághoz. Grenouille belső világa nem csak egy tér lesz, amelyben cselekszik, hanem egy cselekvő térként („acting place”)<sup>32</sup> is jelen van. Itt „a Nagy Grenouille” mindenhatóként tevékenykedik, és több esetben nem csak irányítója és felügyelője a részleteknek, hanem maguk a részletek is illatvilágának, illattestének részeit képezik. A tér és maga Grenouille egyként cselekszik. Ha mégis „testesül” ebben a térben, az istenszerepből egy emberibb formába, akkor is „imaginárius szolgák” lesik kívánságait, melyeket képzelete hozott létre. Belső világa narrációja továbbra is az ő nézőpontjához rendelődik, saját maga írja a történeteket, és veszi számba birodalma kincseit, legyen az a „Szagok Könyve”, vagy egy féltve őrzött palack nedű, mely a Marais-i utcai lány illatlemlékét rejt. Láthatjuk tehát, hogy ugyan Grenouille abszolút az illatok rabja, világa és a narráció felépítésében időről-időre visszatérünk a külvilág elemeihez, melyek más érzékszerveket is bekapcsolnak mind az érzékelésbe, mind a külső élmények belülré vetítésébe, például a tapintás, vagy az ízek érzetlemlékeivel.<sup>33</sup>

Az illatok mentén történő leírások elsődleges forrása Grenouille érzékelése, és ezt követi a narráció. Ő a leggyakrabban fókuszált szereplője a történetnek, az ő érzékein keresztül tárul fel az olvasó számára egy olyan világ, amelyhez csupán korlátozott hozzáféréssel bír, és ezért is tűnhet vonzónak a számára. Az illatokat képek sorozataként tudja leírni a narrátor, és az illatok mellett gyakran szükséges vizuális elemeket, illetve ideákat felidéznie, valamint a színesztézia felhasználásával összekapcsolni őket, és olyan kifejezéseket, szókapcsolatokat alkotnia, mint például a „hajnal szag”, „gyermekkor szagok”, vagy az „imádatillat”.<sup>34</sup> Ahogy Ungvári Zrínyi is említi tanulmányában Balra hivatkozva, a színesztéziás látásmód „mozgósítja a többi érzéket. A befogadás folyamatában ezért a képek [...] egymásra csúsztatása vagy folytatólagos összekapcsolása történik meg, egy igen széles érzékelési és értelmezési mezőt létrehozva, amelyben a képek térgörbületei (hiszen folyamatos kép áradatról van szó) nem szabályos kapcsolódásokat, különféle intermodális és intertextuális tapasztalatokat mozgósítanak”.<sup>35</sup> A kapcsolatot az olvasóval elsősorban a vizuális világ, valamint ennek az elemei, részei képezik, és a narrátor ezeket megragadva tud kapcsolatot létrehozni, illetve egymáshoz közelíteni a fiktív és a valós világot, érzékelést.<sup>36</sup> Ennek megfelelően a narrátor leírásai, elbeszélése, illetve a belső fókuszáció válnak dominánssá: párbeszéd elvétele akad csak a szövegben, egy alkalommal ez is hangsúlyozott formában, mintha csak egy dráma szövegét olvasnánk.<sup>37</sup> A narrátor mindenütt ott van, szüntelenül jellemez, szenttelen felsorolásokba bocsátkozik, vagy éppen bizalmaskodik az olvasóval. Nagyon ritkán adja ki kezéből az elbeszélés fonalát, főképp a függő- és a szabad függő beszédet használja fel, hogy a szereplők gondolatait közvetítse. Ezzel a narrátori magatartással modellezi is Grenouille látásmódját, aki azonosul az illatokkal és minden alkalommal önmagában, önmaga részeként tapasztalja meg őket, csak önmagát észleli. Ha valamennyire érintkezésbe is kell lépnie a többi szereplővel, és nem az illatokon keresztül teszi ezt, igyekszik a lehető legkevesebbre szorítkozni. Ez a párhuzam is hozzájárul a történet értelmezéséhez.

<sup>31</sup> Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, 136. old.

<sup>32</sup> Bal: *Narratology*, 136. old.

<sup>33</sup> Süskind: *A parfüm*, 132-135. old., Süskind: *Das Parfum*, 164-168. old.

<sup>34</sup> Süskind: *A parfüm*, 130-133. old., Süskind: *Das Parfum*, 161-166. old.

<sup>35</sup> Ungvári-Zrínyi Ildikó: „Test-képek,” in *Képből van-e a színház teste?*, Marosvásárhely, Mentor-UArt Press, 2011, 61-62. old.

<sup>36</sup> A bekezdésben gondolataimat Ungvári Zrínyi Ildikó elméletére alapoztam. Ungvári-Zrínyi: „Test-képek,” 56-62. old.

<sup>37</sup> Süskind: *A parfüm*, 52-53. old., Süskind: *Das Parfum*, 63-64. old.

Kivételes érzékszervi adottságán túl talán a legszembetűnőbb vonása Grenouille karakterének szörnyű külseje, valamint az érzés, amit a többi szereplőből kivált. Teste egy szélsőséges helyzetben nevelkedett gyermek, majd férfi testeként jelenik meg: magán hordozza sorsának jegyeit, melyek sokszor éppen igénytelensége és szívóssága miatt hagynak nyomot rajta. De még mielőtt e vonások megjelenének testének felszínén, mikor még nem több egy állandó gondozást igénylő csecsemőnél, már viszolygást vált ki a körülötte lévő szereplőkből. Furcsa, idegenkedő érzésre, irtózásra hivatkozva próbálnak megszabadulni tőle a dajkák, majd maga a pap is, aki korai neveltetéséért volt felelős.<sup>40</sup> A kiváltott érzés okára hamar fény derül: Grenouille teste nem bír szaggal, aurával, noha minden más ember igen.<sup>41</sup> Ez a tulajdonság karakterének fő hiányosságaként kerül a középpontba, azonban később megtanulja kihasználni is. Nem csak társadalombéli létezésének akadályozója lesz ez a hiány, hanem a történet második felében az emberek közé visszatérő, rettenetes tervét végrehajtó szörnyű férfi rejteke is. Ám mielőtt ezen az úton tovább haladnánk, egy másik viszolygást keltő mozzanatra is érdemes emlékeznünk: Grenouille csecsemőként még nem tudja kontrollálni szaglóképességét, hanem mohóságában az számára az elsődleges fontosságú, hogy lehetőleg minél nagyobb mennyiségben magába szívja a külvilág részleteiről áruzkodó levegőt, az illatokat, a szagokat. Az egyik ilyen jelenetben Terrier atya viszolygása nem elsősorban a csecsemő testének szagtalanságából ered: az (őt „kiszagoló”) ártatlan gyermek oldaláról látja, érzékeli magát. Ez a látásmód, ösztönös érzékelés szembefordítja, szembesíti saját magával, és mindazzal, amitől inkább távol tartotta volna magát: érzékeli saját bűzét, mocskosságát, mindazt, amit ruháival, megjelenésével, viselkedésével palástolni próbált. Ez az átható figyelem, rálátás undort kelt benne saját magával, saját valójával, és egyúttal a gyermekkel szemben is, aki valamiféle kísérteties, megmagyarázhatatlan módon keltette fel benne ezt az érzést.<sup>42</sup> A képzelt apaság, a dajkával szembeni hitvitázó fölény egy csapásra szertefoszlik,

<sup>38</sup> Cohen: „Monster Culture,” 4. old.

<sup>39</sup> Süskind: *Das Parfum*, 28. old. „A kezdet kezdetétől szörnyeteg volt.” Süskind: *A parfum*, 25. old.

<sup>40</sup> A freudi kísérteties érzésére lehet gondolni e szereplőknél. Egyaránt előfordul az ambivalens érzés, a titok felfedezése, aminek nem lett volna szabad feltárulnia, valamint a naiv babonaság jelenléte is, illetve a Terry Castle által említett hordozott, elrejtett, elnyomott félelmek, amelyek hasonló ingerre aktiválódva merül(het)nek fel. vö. Terry Castle: Terry Castle: „Fantazmagória: Kísértet-technológia és a modern ábrándozás metaforikája,” in *Apertúra* 2011/tél, <http://apertura.hu/2011/tel/castle>, elérés: 2012. 10. 10. valamint Sigmund Freud: „A kísérteties”, in Bókay Antal – Erős Ferenc: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*, Budapest, Filum, 1998, 67., 75. old.

<sup>41</sup> Jeanne Bussie dajka Terrier atyához. „Én csak azt tudom, hogy irtózom ettől a gyerektől, mert nincs olyan szaga, amilyenek egy csecsemőnek lennie kell.” Ugyanehhez a témához később: [Baldini] Egyáltalán, minden érintkezést igyekezett elkerülni vele [Grenouille-jal], valamiféle jámbor irtózáttól vezérelve, mintha az érintkezés megfertőznél, bemocskolná.” Süskind: *A Parfum*, 15., 113. old., „Ich weiß nur eins: daß mich vor diesem Säugling graust, weil er nicht riecht, wie Kinder riechen sollen.”, „Er [Baldini] hatte überhaupt immer vermieden, ihn zu berühren, aus einer Art frommem Ekel, so, als bestünde die Gefahr, daß er sich anstecke an ihm, sich besudele.” Süskind: *Das Parfum*, 16., 140-141. old.

<sup>42</sup> „[...] mintha a gyermek orrából is valami félelmetes szívóerő indulna ki. Terrier-nek úgy tűnt, mintha a gyermek az orrával nézné őt, áthatóbban bármilyen szempillantásnál, mintha az orrával azt szívná be, amit Terrier kisugároz, amit nem tarthat vissza, nem titkolhat el... [...] Ó pedig hirtelen bűdösnek érezte magát, izzadtnak és ecetszagúnak, savanyúkáposzta- és szennyesruhazagúnak. Mintha valaki rejtekhelyéről bámulná a meztelen, ronda testét. Mintha a bőréen is áthatolna, be a legbelsejébe! E kicsi orr előtt nem maradhatott titokban a leggyengédebb érzés, a legmocskosabb gondolat sem, pedig még nem is volt igazi orr [...]. Terriert a hideg rázta. Undorodott. Most ő fítorította el az orrát, mintha bűdöset érezne, amitől el kell határolnia magát.” Süskind: *A Parfum*, 21. old. „Und wie von diesen schien ein unheimlicher Sog von ihnen auszugehen. Es war Terrier, als sehe ihn das Kind mit seinen Nüstern, als sehe es ihn scharf und prüfend an, durchdringender, als man es mit Augen könnte, als verschlänge es etwas mit seiner Nase, das von ihm, Terrier, ausging, und das er nicht zurückhalten und nicht verbergen konnte... [...] Und er kam sich mit einem Mal stinkend vor, nach Schweiß und Essig, nach Sauerkraut und ungewaschenen Kleidern. Er kam sich nackt und häßlich vor, wie begafft von jemandem, der seinerseits nichts von sich preisgab. Selbst durch seine Haut schien es hindurchzuriechen, in sein Innerstes hinein. Die zartesten Gefühle, die schmutzigsten Gedanken lagen bloß vor dieser gierigen kleinen Nase, die noch gar keine rechte Nase war [...]. Terrier

hogy helyt adjon a valóságot lefűző, kizökkentő erőnek: e gyermek „tekintetének” és a sírásának. Az atya pedig megpróbál minél hamarabb eltávolodni tőle, és egyúttal a helyzettől is: „meg kell szabadulni ettől a micsodától, lehetőleg hamarosan, lehetőleg gyorsan, lehetőleg azonnal. [...] el ezzel a szörnyeteggel, ezzel az elviselhetetlen kölyökkel.”<sup>43</sup> Így kerül Grenouille aztán Madame Gaillard lelenházába, majd Monsieur Grimal tímárműhelyébe.

Az illat, szag hiánya, és ezzel az aura hiánya, nagy szerepet kap a történetben: egyrészt Grenouille önmeghatározásában, másrészt mikor a várost járva találkozik, érintkezik az emberekkel, és próbál elvegyülni közöttük. Ez utóbbi esetében nem igazán jár sikerrel. A körülötte lévők általában nem érzékelik a jelenlétét aurájának hiányában, mégis, amikor fizikai valójával a találkozás elkerülhetetlen (például hozzáér valakihez, nekiütközik valakinek), meglepetten, rémülettel vegyes rácsodálkozással fogadják.

Ifjúkorától megszokta már, hogy a mellette elhaladó emberek egyáltalán nem vesznek róla tudomást, nem megvetésből, ahogyan egyszer gondolta, hanem, mert egyszerűen nem érzékelik létezését. Nem volt holdudvara, nem vert hullámokat a levegőbe, mint a többieknek, úgyszólván *nem volt árnyéka*, ami a többiek arcára vetülhetett volna. Csak ha összeütközött valakivel a tömegben, vagy váratlanul az utcasarkon, akkor vettek róla tudomást: az illető leggyakrabban rémülten hőkölt hátra, és legtöbbször olyan pillantással mérte végig Grenouille-t, mint olyan teremtményt, akinek nem volna szabad léteznie, de aki tagadhatatlanul mégis itt van, de valahogy mégsem jelenvalóan – majd a csodálkozó ember továbbállt, egy pillanat alatt megfeledkezett Grenouille-ról.

Er war von Jugend an gewohnt, daß Menschen, die an ihm vorübergingen, keinerlei Notiz von ihm nahmen, nicht aus Verachtung – wie er einmal geglaubt hatte –, sondern weil sie nichts von seiner Existenz bemerkten. es war kein Raum um ihn gewesen, kein Wellenschlag, den er, wie andre Leute, in der Atmosphäre schlug, kein Schatten, sozusagen, den er über das Gesicht der andern Menschen hätte werfen können. Nur wenn er direkt mit jemandem zusammengestoßen war, im Gedränge oder plötzlich an einer Straßenecke, dann hatte es seinen kurzen Augenblick der Wahrnehmung gegeben; und mit Entsetzen meistens prallte der Getroffene zurück, startete ihn, Grenouille, für ein paar Sekunden an, als sehe er ein Wesen, das es eigentlich nicht geben dürfte, ein Wesen, das, wiewohl unleugbar *da*, auf irgendeine Weise nicht präsent war – und suchte dann das Weite und hatte seiner augenblicks wieder vergessen...<sup>44</sup>

Ez az érzés, tapasztalat pedig újfent a freudi kísérteties érzését idézi, ugyanakkor több esetben ellenállást és viszolygást vált ki a társadalom részéről. Ekkor az emberek érzik, hogy különbözik tőlük, és önkéntelenül is megpróbálják elhatárolni magukat tőle. Ezek a reakciók mind árnyalják szereplők Grenouille figurájához fűződő viszony abjekciós jellegét: az emberek tudják, hogy közülük való, a társadalom testének része, mégis, amikor idegenségének zsigeri élménye eljut hozzájuk, undorral és félelemmel vegyes viszolygással próbálnak eltávolodni tőle.<sup>45</sup> Ez a viszony azonban nem egyoldalú. Grenouille számára is rendkívül nehezen elviselhető az emberszag, olyannyira, hogy fantáziabirodalmában egyenesen gyűlölettel csap le rá.

[N]yomasztotta ez az összegomolyodott emberszagotyválék.

[U]ndorodott a lovasok emberszagától.

Éjszaka is akadtak emberek. A legkietlenebb vidéken is voltak emberek. Csak visszahúzódtak rejtékhelyükre, mint a patkányok, és aludtak. Nem volt tiszta tőlük a föld, mert még álmukban is ontották szagukat, ami kiszivárgott a nyitott ablakokon és a szálláshelyek hézagain, és megmérgezte a látszólag tiszta levegőt.

---

schauderte. Er ekelte sich. Er verzog nun seinerseits die Nase wie vor etwas Übelriechendem, mit dem er nichts zu tun haben wollte.” Süskind: *Das Parfum*, 23. old.

<sup>43</sup> Süskind: *A Parfum*, 22. old. [kiem. – K. Á.] A német szövegben itt a gyermek Grenouillra, majd később a felnőttre is szörnyként hivatkozik a narrátor, és ez későbbi elemzésem szempontjából lesz fontos. „Er wollte das Ding loshaben, möglichst schnell, möglichst gleich, möglichst sofort. [...] weg mit diesem Unhold, mit diesem unerträglichen Kind!” Süskind: *Das Parfum*, 24. old. [A német der Unhold szó jelentései: szörnyeteg, gonosz teremtés.]

<sup>44</sup> Süskind: *A Parfum*, 155. old. [kiem. – K. Á.], Süskind: *Das Parfum*, 194-195. old.

<sup>45</sup> „It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.” Julia Kristeva: *The Powers of Horror, An Essay on Abjection*, ford. Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1982, 4. old.

Néha, amikor a szörnyűségek eme aperitifje nem ajzotta fel eléggé [...] felidézte hatszázezer párizsi kigőzölését egy nyomasztóan forró nyári napon. Aztán egyszerre – és ez volt a gyakorlat értelme – az orgazmus erejével tört ki felhalmozódó gyűlölete. Viharfelhőként tornyosult e szagok fölé, amelyek meg merészték sérteni felséges orrát.

Daß dieser geballte Menschenbrodem war, der ihn [...] wie gewitterschwüle Luft bedrückt hatte.

[...] weil ihn vor dem Menschengeschmack der Reiter ekelte.

Auch nachts gab es Menschen. Auch in den entlegensten Gebieten gab es Menschen. Sie hatten sich nur in ihre Schlupfwinkel zurückgezogen wie die Ratten und schliefen. Die Erde war nicht rein von ihnen, denn selbst im Schlaf düsteten sie ihren Geruch aus, der durch die offenen Fenster und durch die Ritzen ihrer Behausungen hinaus ins Freie drängte und die sich scheinbar selbst überlassene Natur verpestete.

Manchmal, wenn ihn dieser Aperitif der Abscheulichkeiten noch nicht genügend in Fart gebracht hatte, [...] imaginierte [er] den versammelten Brodem von sechshunderttausend Parisern in der schwülen lastenden Hitze des Hochsommers. Und dann brach mit einem Mal – das war der Sinn der Übung – mit orgastischer Gewalt sein angestauter Haß hervor. Wie ein Gewitter zog er her über diese Gerüche, die es gewagt hatten, seine erlauchte Nase zu beleidigen.<sup>46</sup>

Minél inkább megpróbálja elkerülni, kivetni az embereket a saját világából, annál közelebb jut egy olyan helyzethez, állapothoz, amelyben saját maga válik kivetetté.<sup>47</sup>

A tulajdonság hiánya és az ebből fakadó elutasítottság, kizártság élménye a világirodalom egy másik jelentős szereplőjénél is megjelenik.<sup>48</sup> Ez a hiány-élmény a központi érzése például Chamisso Schlemihl Péterének is, aki egy estén eladja árnyékát egy szürke öltönyös, Mephisto-szerű figurának egy mindig aranyat fialó erszényért cserébe. Arra azonban nem számít, hogy az árnyék, az emberi meghatározottság lényege, sokkal többet jelent a vagyonnál – saját létezését, emberi mivoltát kérdőjelezte meg azzal, hogy másra ruházta. Az emberek hamar észreveszik hiányosságát, és elutasítónak válnak vele szemben. Az árnyék hiányát egyfajta átoknak, megbélyegzettségnek tekintik. Schlemihl Péter próbálja elleplezni árnyéka hiányát, ám hiába a szórt fény a pazar estéyleken, éjszakai sétái, temérdek összegekért vásárolt megnyerő külseje, a napfény mindig útját állja, amikor érvényesülni akarna. Így aztán különféle pótlékokkal, protézisekkel próbálja álcázni ezt az emberi hiányosságát, és részévé válni a társadalomnak. Szolgája, Bendel segítségét kéri, aki lépten-nyomon követi, és hatalmas természetének árnyékával „ír” egy saját, rejtett árnyékot gazdájának.<sup>49</sup>

Grenouille figurája kapcsán érdemes körbejárunk a monstrozitás kérdését is.<sup>50</sup> A jelenség maga az ókori irodalomba is visszanyúlik, vizsgálata mégis elsősorban a középkori szövegek kapcsán jelentős. Alistair McLennan és Jeffrey Jerome Cohen írásainak segítségével közelebbi képet kaphatunk a monstrozitás testi és viselkedésbeli jeleiről, melyek Grenouille alakjában és szubjektumának képzésében is hangsúlyos szerepet kapnak.

<sup>46</sup> Süskind: *A parfüm*, 120., 121., 122., 128. old., Süskind: *Das Parfüm*, 148., 149., 151., 159. old.

<sup>47</sup> „It is no longer I who expel, „I” is expelled. The border has become an object.” Kristeva: *The Powers of Horror*, 4. old.

<sup>48</sup> Érdemes megemlíteni intertextusként Chamisso *Schlemihl Péter*e mellett Mary Shelley *Frankensteinj*ét is, melyben a magányos, a társadalomba beilleszkedni képtelen, viszont elismerésre, tudásra, akaratának érvényesítésére vágyó szörnyeteg figurája hasonlóképpen megjelenik. vö. Mary Wollstonecraft Shelley: *Frankenstein*, Budapest, Kozmosz, 1977.

<sup>49</sup> Adalbert von Chamisso, „Schlemihl Péter”, ford. Bálint Lajos, in *A viharlovas*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1967, 163-219. old.

<sup>50</sup> A monstrozitással kapcsolatban alapvetően három fő irányt különböztethetünk meg: egyrészt beszélhetünk fizikai monstrozitásról (a tragikus hős vagy szereplő szörny alakban történő megjelenítése, pl. a *King Kong* című filmben), mentális, illetve szellemi monstrozitásról (kitűnő példa erre Patrick Bateman alakja az *Amerikai psycho* című regényben), valamint a freud-i kísérteties is kapcsolódik a témához. A három irány viszont nem feltétlenül csak elkülönítve érhető tetten, hanem előfordul, hogy egymással átfedésben is megjelennek, például a szellemi monstrozitáshoz fizikai monstrozitás is járul.

A tudományos diskurzus, az úgynevezett „monster theory” kapcsán említ fizikai és morális monstrozitást, melyek nem csak külön, hanem együttesen is előfordulnak. Míg az előbbi a külső jegyek alapján, a torz külsőben valamint az állati, inhumán viselkedésben jelenik meg, addig az utóbbi az aberráns etikai viselkedésben.<sup>51</sup> A szörnyek nem csak a szövegekben előforduló (sokszor metaforikus) alakok, hanem gyakorta (főleg a későbbi korok szövegeiben) olyan emberek, akikre szörnyű tetteik miatt szörnyetegekként tekintenek. Ilyen tett lehet például a gyilkosság, az emberi hús fogyasztása, (és/vagy a kincsek felhalmozása).<sup>52</sup> McLennan disszertációjában az északi mitológiából vett Fáfnir sárkány példáját említi, aki valaha maga is ember volt, ám sorozatos pusztítás, öldöklés és az átkozott kincsek felhalmozása miatt vált(ozott át) szörnyeteggé. Grenouille illatgyűjtögetése párhuzamba állítható ezzel a felhalmozó tevékenységgel, hiszen hogy megszerezze, kisajtolja a fiatal lányokból kivételes, „angyali” parfümjének összes alkotóelemét, meg kell gyilkolnia őket. Elrabolja a testük illatát, és csak ruhátlan, „csonkított” tetemüket hagyja a helyszínen.<sup>53</sup> Valóságos megszállott gyűjtögetővé, kincsfelhalmozó szörnyeteggé válik, aki nagy terve megvalósítása előtt saját barlangját is megtalálta, és ott ült tort minden este az ellopott, levadászott illathalom közepén.<sup>54</sup> Az egyre gyakoribb gyilkosságok miatt a környező szereplők, Grasse lakosai hajtóvadászatot indítanak a gyilkos ellen, mindhiába: Grenouille könnyedén elrejtőzik, megbújik illathiany miatt jelentéktelennek tűnő testében, kikevert illatainak rejtekében és kivárja, amíg a felbolydulás elcsendesül. Ahogy azt Jeffrey Jerome Cohen is írja tanulmányában, a szörnyeteg mindig elmenekül, és a halált is csupán egyszer ízleli meg.<sup>55</sup> A holttestek Grenouille tettének nyomai, a gyilkosságok szinte a környező szereplők szeme előtt történik – a szörnyű alak mégis mindig elmenekül, hogy egy teljesen más helyen tűnjön fel és csapjon le újra.

Az illathiany és a büntudat nélkül elkövetett gyilkosságok mellett Grenouille külseje lesz még az, amiben a monstrozitás jelensége fellelhető. Ugyan nincs bevett besorolási stratégia a szörnyű teremtenyekkel, lényekkel kapcsolatban, sokkal inkább tekinthetjük őket olyan kategorizációk közötti átmeneteknek, amelyek egyfajta „zavaró hibridekként” feloldják az oppozíció két oldalát, és ellenállnak mindenféle besorolásnak.<sup>56</sup> Elsősorban az állati-emberi

<sup>51</sup> McLennan: *Monstrosity in Old English and Old Icelandic Literature*, 29. old.

<sup>52</sup> McLennan: *Monstrosity in Old English and Old Icelandic Literature*, 11. old. Ez utóbbi fő jellemzője az északi mitológiában megjelenő sárkányoknak. (Ezekből valójában csak két jelentős akad az északi irodalom szerint, a Völsungok Fáfnirja, valamint Beowulf végzete.) J. R. R. Tolkien: „Szörnyek és itészek,” in *Szörnyek és itészek*, ford. Koltai Gábor és Nagy Gergely, Szeged, Szukits Könyvkiadó, 2006, 21. old.

<sup>53</sup> Ezek a holttestek már mit sem jelentenek Grenouille számára. Sokszor nem is emlékszik testükre vagy arcukra, ahogy azt olvashatjuk a Marais utcai lány kapcsán is „[h]iszen a legjobbbat belőle, lényegét elvette és megőrizte: illatát magáévá tette,” illetve az illatozó tárgyokról (és/vagy testekről) való elgondolás esetében: „Hiszen ez az illatozó lélek, ez az éterikus olaj volt bennük a legeslegjobb, az egyetlen, ami Grenouille-t érdekelt. A többi semmire nem jó, ostoba maradványok, a virágok, a levelek, a héjak, a gyümölcsök, szín, szépség, élet, és ami fölösleges még volt bennük, már nem érdekelt. Mindez csak burok és ballaszt volt. Kidobandó.” Süskind: *A parfüm*, 48., 100. old. „Er hatte ja das Beste von ihr aufbewahrt und sich zu eigen gemacht: das Prinzip ihres Dufts.”, „Diese duftende Seele, das ätherische Öl, war ja das Beste an ihnen, das einzige, um dessentwillen sie ihn interessierten. Der blöde Rest: Blüte, Blätter, Schale, Frucht, Farbe, Schönheit, Lebendigkeit und was sonst noch an Überflüssigen in ihnen steckte, das kümmerte ihn nicht. Das war nur Hülle und Ballast. Das gehörte weg.” Süskind: *Das Parfüm*, 58., 125. old.

<sup>54</sup> A vadászat és a felhalmozás: „Nem volt válogatós. Nem tett különbséget a közfelfogás szerint jónak vagy kevésbé jónak ítélt szagok közt – még nem. Ő mohó volt. Vadászataikor azt a célt tűzte maga elé, hogy minél hamarabb megszerezzen mindent, a világ összes illatát [...]. Mindent, mindent felzabált, magába szívott.”, A barlang: „[F]elfedezett egy természetes, szűk, kanyargós folyosót, ami a hegy belsejébe vezetett, [...] [m]ajdnem áhítatot érzett, mikor beköltözött. [...] Soha életében még nem érezte magát ilyen biztonságban.”, Süskind: *A parfüm*, 41, 125-126. old. „Wählerisch ging er nicht vor. Zwischen dem, was landläufig als guter oder schlechter Geruch bezeichnet wurde, unterschied er nicht, noch nicht. Er war gierig. Das Ziel seiner Jagden bestand darin, schlichtweg alles zu besitzen, was die Welt an Gerüchen zu bieten hatte [...]. Alles, alles fraß er, saugte er in sich hinein.”, [E]ntdeckte er einen natürlichen Stollen, der in vielen engen Windungen in das Innere des Berges führte, [...] [e]s überfiel ihn beinahe ein Gefühl von heiliger Scheu, als er ihn Besitz nahm.” Süskind: *Das Parfüm*, 48., 156. old.

<sup>55</sup> „The monster always escapes [...], the monster itself turns immaterial and vanishes, to reappear some place else. [...] No monster tastes death but once.” Cohen: „Monster Culture,” 4-5. old.

<sup>56</sup> Cohen: „Monster Culture”, 6. old.

ellentétére fordítható le az a mező, amelyben a szörny megjelenik, és egy pillanatig sem engedi magát integrálni egyik fél részéről sem. Folyamatosan változik, hogy mennyire veszi fel/felel meg az egyik vagy a másik szélsőség jelölőit/nek.<sup>57</sup> Grenouille alakjában is ez a jelenség figyelhető meg. Kivételes szívóssága már gyerekkorában megmutatkozik, és végig jellemzője marad. Ennek köszönhetően, valamint annak, hogy a szagláson kívül egyéb érzékszervekhez kötődő élvezetekre,<sup>58</sup> jelenségekre nem tűnik túlságosan érzékenynek, külső behatások, betegségek, sérülések, balesetek sorozata éri, melyek kisebb-nagyobb torzulásokat hagynak emlékül testén. Ezek halmozódása, valamint testtartásának görnyedtsége végül egy kivételesen rút képet eredményez.

Szívós alkattal rendelkezett. [...] Bár hegek, ráncok és ragyas, rút sebhelyek borították, s az egyik lába kissé megnyomorodván, járása bicegőssé vált – de élt.

Csak a nagy furunkulusok utáni hegek éktelenkedtek ezután a füle mögött, a nyakán és az arcán, ettől persze csak még torzabb és ocsmányabb lett, mint amilyen volt.<sup>59</sup>

Megjelenése végül olyan idegenül hat a barlangban töltött hét év után, hogy a civilizált településekre visszatérve a vidéki emberek fejvesztve menekülnek előle, a városban viszont érdeklődve fogadják a vadonból visszatért ember-állatot.

Rettenetesen nézett ki. Haja térdéig ért, ritkás szakála a köldökét verte. Körmei madárkarmokra emlékeztettek, kezéről, lábáról pedig, ahol a rongyok már nem védték, cafatokban jött le a bőr. Az első emberek, akikkel a Pierrefort városka mellett földeken találkozott, amikor megpillantották, hanyatt-homlok menekültek előle. A városban azonban épp ellenkezőleg történt; [...] Mások azt mondták, nem is ember, hanem ember és medve keveréke, amilyen erdei lény.<sup>60</sup>

Alakjában megjelenik a társadalom testéről levált, vadonba húzódó ember. Testében az ott töltött évek alatt a civilizáltság vonásai a vadon elemeivel dúsultak, teljesen elhomályosítva régi valóját. Egy liminális figurává válik, aki nem tartozik igazán egyik oldalhoz sem. Elvonulásában, majd újra előkerülésében pedig tetten érhető Victor Turner által (van Gennep elméletére alapozva) leírt átmeneti rítus három fázisa: amelyben Grenouille leválik a társadalom testéről, átvészeli egy átmeneti időszakot, valamint visszaérkezik a társadalomba.<sup>61</sup>

Külsejének monstrozitása eddig a pontig jelentős igazán, ezután átadja a helyet a korábban említett morálisnak. Zord külsejét hamar megváltoztatják a szorgos szolgálkezek, és Grenouille számára világossá válik, hogy a ruhák, a hajvágás és a kozmetika az, ami külsejében emberré teszi, a látvány tekintetében visszahelyezi őt a társadalomba.<sup>62</sup> McLennan is megemlíti disszertációjában azt a mozzanatot, amikor a társadalomról levált szörnyeteget

<sup>57</sup> Cohen: „Monster Culture”, 7. old.

<sup>58</sup> „Egyszerűen képtelen volt az élvezetre, ha az nem tiszta, testetlen illatban, hanem valami másban nyilvánult meg. A kényelem sem érdekelte”. Süskind: *A parfüm*, 125. old. „Er hatte es überhaupt nicht mit dem Genuß, wenn der Genuß in etwas anderem als dem reinen körperlosen Geruch bestand. Er hatte es auch nicht mit der Bequemlichkeit und wäre zufrieden gewesen”. Süskind: *Das Parfüm*, 156. old.

<sup>59</sup> Süskind: *A parfüm*, 24., 36. old. „Er besaß eine zähe Konstitution. [...] Zwar trug er Narben davon und Schrunde und Grind und einen leicht verkrüppelten Fuß, der ihn hatschen machte, aber er lebte.” „Ihm bleiben nur die Narben der großen schwarzen Karbunkel hinter dem Ohren, am Hals und an den Wangen, die ihn entstellten und noch häßlicher machten, als er ohnehin schon war.” Süskind: *Das Parfüm*, 27., 42. old.

<sup>60</sup> Süskind: *A parfüm*, 141-142. old. „Er sah fürchterlich aus. Die Haare reichten ihm bis zu den Kniekehlen, der dünne Bart bis zum Nabel. Seine Nägel waren wie Vogelkrallen, und an Armen und Beinen, wo die Lumpen nicht mehr hinreichten, den Körper zu bedecken, fiel ihm die Haut in Fetzen ab. Die ersten Menschen, denen er begegnete, Bauern auf einem Feld nahe der Stadt Pierrefort, rannten schreiend davon, als sie ihn sahen. [...] Manche sagten, er sei gar kein richtiger Mensch, sondern eine Mischung aus einem Menschen und einem Bären, eine Art Waldwesen.” Süskind: *Das Parfüm*, 176-177. old.

<sup>61</sup> Victor Turner: „Liminalitás és communitas”, in *A rituális folyamat*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 107-109. old.

<sup>62</sup> „És hirtelen rájött, hogy nem a galambleves és a szelepes hókuszpókusz csinált embert belőle, hanem egyes-egyedül a ruhák, a hajvágás és a kozmetika.” Süskind: *A parfüm*, 148. old. „Und plötzlich wußte er, daß es nicht die Taubenbrühe und der Ventilationshokuspokus gewesen waren, die einen normalen Menschen aus ihm gemacht hatten, sondern einzig und allein die paar Kleider, der Haarschnitt und das bißchen kosmetischer Maskerade.” Süskind: *Das Parfüm*, 185-186. old.



visszafogad(hat)ják, ám ez csak abban az esetben lehetséges, ha újra be tud illeszkedni, és képes a társadalmi normákhoz alkalmazkodni. Ekkor egyfajta újracyvilizálódási folyamat veszi kezdetét, de ez csak annyiban fenntartható, ameddig a visszafogadott alak megfelel e kritériumoknak.<sup>63</sup> Ebből is látható, hogy a test, mint a monstrosizáció közege, megjelenési lehetősége, távolról sem egy stabilizált kategória, ugyanakkor az „emberi” és a „szörnyeteg” megjelenési formája közötti határvonal átjárható.<sup>64</sup> Esetünkben a szörnyeteg szubjektuma lesz a meghatározó, valamint a tetteiben, cselekedeteiben megformálódó identitás, és az ennek megfelelően alakuló test. Hiszen ahogy Foucault kapcsán P. Müller Péter is írja: „a test az a középpont, amely magába gyűjti, és amely performálja, megjeleníti, kifejezésre juttatja az ént.”<sup>65</sup>

Grenouille színelvállalja, hogy a társadalom tagjává válik, ám hogy teljes könnyedséggel mozoghasson az emberek között, és valóban közéjük tartozhasson, megtévesztő emberi parfümökkel kell kikevernie és felhasználnia. De nem áll meg itt, hanem adottságának teljes tudatában elhatározza: „uralkodni fog az embereken” egyszerűen azért „mert velejéig gonosz”.<sup>66</sup> Innentől válik igazán hangsúlyossá Grenouille-ban az a kezdetektől érett szemléletmód, melyet morális monstrosizációként azonosíthatunk. A társadalom számára megjelenítendő identitáskonstrukció(i)nak létrehozásához nincs szüksége a butleri értelemben szükséges ismétlődő, megerősítő cselekvésekre,<sup>67</sup> hanem egyfajta kerülő úton, emberillatot imitáló, a jelenlét illúzióját megteremtő parfümök készítésével éri el ezt a hatást. Hogy minél előbb igazolást nyerjen, a lehető legközelebb megy az emberekhez, hogy elismerjék és visszaigazolják: ő valódi része a társadalomnak: „Belefurakodott, belenyomakodott, a legsűrűbbjébe akart jutni, hogy testközelen legyenek hozzá az emberek, hogy orruk alá eregethesse tulajdon szagát. [...] és határtalan volt az öröme, amikor észrevette, hogy [...] őt, Grenouille-t, a kakukktóját, embernek ismerték el az emberek között.”<sup>68</sup>

Az illat megléte, illetve hiánya a szubjektumképzésben is szerepet játszik. Grenouille esetében az alapvető probléma az, hogy teste nem bír meghatározó, jellegzetes illattal, mint az emberek általában, sőt még a csupán az általa érzékelt „személyes szaggal” sem.<sup>69</sup> Nem foglal el egy olyan teret, pozíciót a társadalomban, mint a többiek, mert az emberek nem érzékelik a jelenlétét, szubjektuma nem nyer megerősítést az interszubjektív kapcsolatok hálózatában.<sup>70</sup> Az emberekkel kapcsolatos megvetése miatt pedig még inkább eltávolodik attól, hogy beléphessen a társadalom tagjai közé. A barlangból való visszatértéig, vagyis egészen addig, amíg nem szembesül azzal, hogy teste szagtalan, az illatok nyelvén kiismerhetetlen és ez által elbeszélhetetlen a

<sup>63</sup> McLennan: *Monstrosity in Old English and Old Icelandic Literature*, 11. old.

<sup>64</sup> McLennan: *Monstrosity in Old English and Old Icelandic Literature*, 21., 28. old. Valamint P. Müller Péter is említi Test és teatralitás című művében, hogy „a test – attribútumaival együtt – nem állandó, nem a stabilitás, hanem a decentralizáció helye, a szakadatlan (át)változás médiuma.” P. Müller Péter: *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 41. old.

<sup>65</sup> P. Müller Péter: *Test és teatralitás*, 53. old.

<sup>66</sup> Süskind: *A parfüm*, 158-159. old. „Meschen zu beherrschen”, „weil er durch und durch böse sei” Süskind: *Das Parfüm*, 199. old.

<sup>67</sup> Judith Butler: *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. Barát Erzsébet-Sándor Bea, Budapest, Új Mandátum Kiadó, 2005, 16. old.

<sup>68</sup> Süskind: *A parfüm*, 156. old. „Er drängte, bohrte sich in sie hinein, dorthin wollte er, wo die Menschen am dichtesten standen, hautnah sollten sie um ihn sein, direkt unter die Nasen wollte er ihnen seinen eignen Duft reiben. [...] und seine Freude war grenzenlos, als er merkte, daß die andern [...] ihn, Grenouille, die Kuckucksbrut in ihrer Mitte, als einen Menschen unter Menschen akzeptierten.” Süskind: *Das Parfüm*, 196. old.

<sup>69</sup> Ez utóbbi szükségességét Grasse-ban fedezi fel, akárcsak a különféle reakciókat kiváltó emberparfümökét: jelentéktelenség, erő, részvételtől, undort kiváltó. Süskind: *A parfüm*, 186-188. old., Süskind: *Das Parfüm*, 231-233. old.

<sup>70</sup> „A szubjektum konstrukciója a nyelv által valósul meg. Az interszubjektivitást, az emberi kapcsolatok rendszerét a nyelv fogja körül. A nyelv a „harmadik hely”, a mindig változó tér, amelyben a szubjektum és másika konstituálódnak, feloldódnak, teremthetnek.” Farkas Zsolt: *A lacani szubjektumról*, <http://users.atw.hu/lacanist/Lacanrol/Farkas%20Zsolt.htm>, elérés: 2012. 10. 10.



szubjektuma (ő maga vált kivetetté saját maga számára is),<sup>71</sup> elsősorban a fantazmagóriáiban felépített teremtmény-pozícióban ismerte fel magát. Grenouille viszont tudatában van annak, hogy bármennyire is gyűlöli őket, emberekre van szüksége személye elismertetéséhez, valamint célja eléréséhez.<sup>72</sup> Különösen ironikus, hogy abban a közegben, amelyben a legkönnyebben és legsokrétűbben érzékel, saját maga számára „láthatatlan”, érzékelhetetlen marad. Ugyan képes arra, hogy parfümkreálmányaival megtévessze és befolyásolja a környezetében lévőket, saját illata sosem fog változni például a hangulatának, lelkiállapotának, illetve személyiségének megfelelően.<sup>73</sup> Érdekes jelenet viszont, amikor de la Talliade-Espinasse márkínál Grenouille életében először végigméri magát egy tükörben: „Lépjen csak a tükör elé és nézze meg magát! Életében először döbbenhet rá, hogy ember! [...] Ez volt az első alkalom, hogy Grenouille-t valaki monsieur-nek szólította. Odalépett a tükörhöz, és belenézett. Eddig sohasem nézett még tükörbe.”<sup>74</sup> Ez a szintű önfelismerés szükséges számára ahhoz, hogy a látás-központú társadalomban résztvevő személyként tételje magát, és visszatérjen a társadalomba. A jelenet utal a lacani tükörstádiumra is, melyben a szubjektum felismeri önmagát és azonosul az általa látott képpel.<sup>75</sup>

<sup>71</sup> A következő Kristeva-idézet (meg)támogatja azt az elképzelésem, miért is döntött úgy Grenouille, hogy visszatér a társadalomba, és megpróbálja elismertetni magát az emberekkel, majd idővel az uralma alá hajtani őket. Tulajdonképpen a belső világában nyomasztó ködként jelenik meg az, hogy teste nem rendelkezik a számára lényeges jelentő illattal. Ez tekinthető annak a „lehetetlennek” (impossible), amely lényének egyik alkotóelemévé válik. A társadalomba visszatérve hiába próbálta ezt palástolni, egy külső anyaggal, illatok textúrájával elfedni, nem sikerült pótolnia ezt a hiányosságot. „If it be true that the abject simultaneously beseeches and pulverizes the subject, one can understand that it is experienced at the peak of its strength when that subject weary of fruitless attempts to identify with something on the outside, finds the impossible within; when it finds that the impossible constitutes its very being, that it is none other than abject.” Kristeva: *Powers of Horror*, 5. old.

<sup>72</sup> Grenouille törekvése, vágya, hogy az interszubjektív kapcsolataiban felismerjék és elismerjék az ő személyét, jelentőségét. Azt akarja, hogy vágyjanak rá, és ennek a vágnak a vágyása is hozzájárul szubjektumának konstituálásához. Ez ugyan ellentmondásnak tűnhet, hiszen Grenouille-nak a történet szerint nincs szüksége a szeretetre, mégis a társadalomba való visszatérte után minden törekvésében imádott akar lenni. A kojève-i érték valamint az emberi vágy fogalma kívánczik ide, melyet Cythia Chase tanulmányában olvashatunk. „Vágni arra, hogy ez az érték, ami én vagyok, vagy amit én 'reprezentálok', a másik által vágyott érték legyen: azt akarom, hogy értékeket '(f)elismerje' az ő értékeként. Azt akarom, hogy '(f)elismerjen', önálló értéként engem. Más szóval minden emberi antropogén vágy – az a Vágy, ami az Öntudatot, az emberi valóságot létrehozza – valójában a (f)elismerés utáni vágy egy funkciója.” és „Kojève úgy fogja fel az emberi vágyat – nem a tárgyak utáni vágyat, hanem a vágy vágyát -, mint a vágyottnak lenni vágyát, vagyis mint a mások által való (f)elismerés utáni vágyat: azt, hogy a másik elfogadjon, és emberi vágygal rendelkező vágyódóként hozzon öntudatra.” Cynthia Chase: „Vágy és identifikáció Lacannál és Kristevánál”, ford. Darabos Enikő, in *Kalligram* 2004/4, 97-98. old.

<sup>73</sup> Grenouille képes az emberek hangulatának, hozzáállásának is az olvasására, pusztán a szagok alapján. „A Monsieur Grimalra vetett első pillantás – vagy még inkább az őt körülvevő szagburok megszimatolása – után Grenouille azonnal tudta, hogy ez az ember képes őt a legcsekélyebb mulasztásért is agyonverni.” „Madame Arnulfi – amint Grenouille már rég kiszagolta -, egészséges jólétben élő, egészséges üzleti érzékkel megáldott asszony volt.” Süskind: *A parfüm*, 35., 177-178. old. „Mit dem ersten Blick, den er auf Monsieur Grimal geworfen – nein, mit dem ersten witternden Atemzug, den er von Grimals Geruchsaure eingesogen hatte, wußte Grenouille, daß dieser Mann imstande war, ihn bei der geringsten Unbotmäßigkeit zu Tode zu prügeln.” „Madame Arnulfi war – was Grenouille freilich schon längst gerochen hatte – eine Frau von gesundem Wohlstand und gesundem Geschäftssinn.” Süskind: *Das Parfüm*, 40-41., 220. old.

<sup>74</sup> Süskind: *A parfüm*, 147. old. „Treten Sie vor diesen Spiegel dort, und schauen sie sich an! Sie werden zum ersten Mal in Ihrem Leben erkennen, daß Sie ein Mensch sind [...] Es war das erste Mal, daß jemand »Monsieur« zu Grenouille gesagt hatte. Er ging zum Spiegel und sah hinein. Bis dato hatte er auch noch nie in einen Spiegel gesehen.” Süskind: *Das Parfüm*, 184. old.

<sup>75</sup> „Arról van csupán, hogy szó a tükör-stádiumot mint egy identifikációt kell felfognunk, abban a teljes értelemben, amelyet az analízis adott ennek a kifejezésnek. Vagyis ez nem más, mint az az átváltozás, amely az alanyban megy végbe olyankor, amikor egy képet magáévá tesz, egy képet, amelynek e fázishatáshoz való eleve hozzárendeltségét jól kifejezi az ősi *imago* szó, ahogyan az a pszichoanalitikus elméletben használatos.” Jacques Lacan: „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra,” in szerk. Bókay Antal, Vilcsék Béla, Szamosi Gertrud, Sári László, *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 66. old.

Végül Grenouille csododik minden próbálkozásában, és mindenek előtt „szörnyű diadalában,”<sup>76</sup> hogy igazolja, tételezze magát a társadalom részeként, és hogy maga is (f)elismeret legyen. Hiába az angyali parfüm sikere és az emberek érzelmeinek leigázása. A felettük érzett undora és gyűlölete miatt szörnyűnek éli meg ezt a győzelmet.

És akkor arra is rádöbbsent, hogy a szeretetben soha, mindig csak a gyűlöletben fog kielégülést találni, abban, ha gyűlöl, s ha őt gyűlölnek. [...] Minél jobban gyűlölte őket, azok annál jobban istenítették, hiszen semmi mást nem érzékeltek belőle, csak az auráját, az illatálcát, az *összerabolt* parfümöt – ez pedig tényleg isteni volt.

Egyszer az életben őszinte akart lenni. Egyszer az életben ő is olyan akart lenni, mint a többi ember, és meg akarta mutatni önmagát, mint ahogy mások is megmutatják szeretetüket és ostoba tiszteletüket, ezért szerette volna ő is megmutatni gyűlöletét.

Und plötzlich wußte er, daß er nie in der Liebe, sondern immer nur im Haß Befriedigung fände, Im Hassen und Gehaßt werden. [...] Je mehr er sie in diesem Augenblick haßte, desto mehr vergötterten sie ihn, denn sie nahmen von ihm nichts wahr als seine angemessene Aura, seine Duftmaske, sein geraubtes Parfum, und dies in der Tat war zum Vergöttern gut.

Er wollte sich *ein* Mal im Leben entäußern. Er wollte ein Mal im Leben sein wie andere Menschen auch und sich seines Innern entäußern: wie sie ihrer Liebe und ihrer dummen Verehrung, so er seines Hasses.”<sup>77</sup>

Az egyetlen megoldást arra, hogy énként tételeződjön, illathiánya ellenére megtapasztalja saját létét, és hitelessé váljon önmaga előtt, a választott halálban találja meg: „a saját halálát akarja, és azt, hogy ez az egyedüli halál megváltsa és megnevezze őt. Ebből a szempontból annak az énnak a kísértése nehezedik rá, mely énként akar meghalni, mely még a meghalás tényében is a halhatatlanság szükségét őrzi összesűrítve, valahogy úgy, hogy a halálom a legalapvetőbb autentikusságom pillanata legyen.”<sup>78</sup> És mindezt (hogy keretbe is záruljon a történet) Párizsban teszi, magára öntve az angyali parfümöt, amely a legmélyebb, legbensőbb, legerősebb szeretet irtózatossá tényszerűségét hívja elő az ott lézengő, a társadalom peremére szorult emberekből. Ebben a választott halálban pedig szörnyetegekké teszi őket magukat is, hiszen „[g]yilkosságot vagy hasonló alávaló bűntényt már mindegyikük elkövetett, férfi és nő egyaránt. De embert enni? Ilyen szörnyűségekre, úgy gondolták, sosem lennének képesek.”<sup>79</sup> Mindannyian szakítanak egy darabot belőle, így válik Grenouille a lényegükké: testetlenül tűnik el a halpiac teréről, akár az illatok.

### **Kilépő**

Felmerülhet a kérdés, hogy amennyiben Grenouille mindezen jelzők és tetteknek megfelelően szörnyetegként kategorizálódik, az olvasó számára mégis miért jelenik meg szimpatikus alakként. Miért követi figyelemmel visszatérő alakja ellenére? A választ két irányból is megközelíthetjük: egyrészt Mieke Bal a fókuszálóról szóló elméletét alapul véve, másrészt Cohen elméletére visszatérve. A fókuszálás technikája kiváló eszköz az olvasó befolyásolására, szimpátiájának felkeltéséhez, ugyanakkor a többször, illetve a legtöbbször fókuszált szereplőt hajlamosak lehetünk főszereplőnek tekinteni.<sup>80</sup> A narrátor folyamatosan jellemzi Grenouille gondolatait, megjelenését, tetteit, nem csak saját elbeszélésén, szűrőjén keresztül, hanem más szereplők vele kapcsolatos reakcióinak, gondolatainak megjelenítésével is. E leírás többnyire jelzős szerkezetek lajstromba vételének szentvidéki hangján szólal meg, mégis érzékletesnek hat egymásra halmozásuk. Ugyanakkor legyen helyenként bármilyen kedvezőtlen is a megjelenítés, a fókuszálás többször

<sup>76</sup> „Er wurde ihm [der Triumph] fürchterlich.” Süskind: *Das Parfum*, 305. old.

<sup>77</sup> Süskind: *A parfüm*, 244-245. [kiem. – K. Á.] Süskind: *Das Parfum*, 305-307. old.

<sup>78</sup> Maurice Blanchot: *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2005, 101. old.

<sup>79</sup> Süskind: *A parfüm*, 259. „Einen Mord oder ein anderes niederträchtiges Verbrechen hatte jeder von ihnen, ob Mann oder Frau, schon einmal begangen. Aber einen Menschen aufgefressen? Zu so etwas Entsetzlichem, dachte sie, seien sie nie und nimmer imstande.” Süskind: *Das Parfum*, 320. old. Ahogy McLennan is megemlíti disszertációjában, Greta Austinra és David Williamsre hivatkozva, az emberi hús fogyasztása, a kannibalizmus nem csak a tápláléklánc végső megzavarása, hanem egy szörnyűséges cselekedet is. McLennan: *Monstrosity in Old English and Old Icelandic Literature*, 16. old.

<sup>80</sup> Bal: *Narratology*, 148, 149. old.

alkalmazott technikája sokat enyhít rajta. Mindemellett Grenouille kivételes képességének köszönhetően egy új, csodálatos világ tárul fel az olvasó előtt, amelynek felfedezésére csak azáltal nyílik alkalmunk, hogy figyelemmel követi történetét. Érdekes azt is megfigyelni, hogy a narrátor nem hangsúlyozza ki túlságosan a gyilkosságokat, sokkal inkább úgy említi őket (közelítve a fókusztnál Grenouille meglátásához velük kapcsolatban), mint a jól elvégzett munka szükséges velejáróit. Ez tekinthető egyrészt fókuszációs technikájának részeként, másrészt a kor illusztrációjához is kapcsolódhat.

A parfüm egy nem mindennapi regény, és nem is mindennapi téma elmesélésére vállalkozik. Egy olyan érzékterületre kalauzolja el olvasóit, amelyhez igencsak korlátozott a hozzáférésük: az illatok tünékeny birodalmába. Ironikus és indokolt is, hogy mindezt egy olyan figura szerepeltetésével teszi, aki vonzó és elrettentő egyszerre, hiszen maga a vállalkozás, az elképzelés és a megvalósítás is legalább ennyire megosztó lehet. A jelen írásnak nem az volt az elsődleges szempontja, hogy eldöntse, mennyiben valósul, illetve valósítható meg ez a törekvés, azonban igyekezett megmutatni, mennyire érdekes, milyen rendkívül sokféle értelmezési pontot, lehetőséget mutat fel Patrick Süskind szövege.

## BIBLIOGRÁFIA

**Bal, Mieke:** *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

**Blanchot, Maurice:** *Az irodalmi tér*, Kijárat Kiadó, 2005.

**Butler, Judith:** *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. Barát Erzsébet-Sándor Bea, Budapest, Új Mandátum Kiadó, 2005.

**Carver, Charles S.; Scheier, Michael F.:** *Személyiségpszichológia*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003.

**Castle, Terry:** „Fantazmagória: Kísértet-technológia és a modern ábrázolás metaforikája,” in *Apertúra* 2011/tél, <http://apertura.hu/2011/tel/castle>, elérés: 2012. 10. 10.

**Chamisso, von Adalbert:** „Schlemihl Péter”, ford. Bálint Lajos, in *A viharlovás*, Budapest, Európa könyvkiadó, 1967, 163-219. old.

**Chase, Cynthia:** „Vágy és identifikáció Lacannál és Kristevánál”, ford. Darabos Enikő, in *Kalligram* 2004/4. 95-106. old.

**Cohen, Jeffrey Jerome:** „Monster Culture”, in szerk. Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Theory*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1996. 3-25. old.

**Condillac, de Étienne Bonnot:** *Értekezés az érzetéről*, Budapest, Magyar Helikon, 1976.

**Farkas Zsolt:** *A lacani szubjektumról*, <http://users.atw.hu/lacanist/Lacanrol/Farkas%20Zsolt.htm>, elérés: 2012. október 10.

**Foucault, Michel:** „A szubjektum és a hatalom”, in *Testes könyv II.*, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelméleti csoport, 1997, 267-292. old.

**Freud, Sigmund:** „A kísérteties”, in Bókay Antal – Erős Ferenc: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*, Budapest, Filum, 1998, 65-82. old.

**Kristeva, Julia:** *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, ford. Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1982.

**Lacan, Jacques:** „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra”, in szerk. Bókay Antal, Vilcek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László, *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 65-69. old.

**Laplanche, J.; Pontalis, J. B.:** *A pszichoanalízis szótára*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994.

**McLennan, Alistair:** *Monstrosity in Old English and Old Icelandic Literature*, Még nem publikált PhD disszertáció, Glasgow, University of Glasgow, 2010.

**P. Müller Péter:** *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi Kiadó, 2009.

**Saussure**, de Ferdinand: „Bevezetés az általános nyelvészetbe”, in szerk. Bókay Antal, Vilcek Béla, *A modern irodalomtudomány kialakulása* Budapest, Osiris Kiadó, 2001, 408-417. old.

**Süskind**, Patrick: *A parfüm. Egy gyilkos története*, ford. Farkas Tünde, Budapest, Partvonal Könyvkiadó, 2005.

*Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Zürich, Diogenes Verlag AG, 1985.

**Szabó György**: *A futurizmus*, Budapest, Gondolat, 1967.

**Tolkien**, J. R. R.: „Szörnyek és ítések”, in *Szörnyek és ítések*, ford. Koltai Gábor és Nagy Gergely, Szeged, Szukits Könyvkiadó, 2006, 11-79. old.

**Turner**, Victor: *A rituális folyamat*, Budapest, Osiris, 2002.

**Ungvári-Zrínyi Ildikó**: „Test-képek,” in *Képből van-e a színház teste?* Marosvásárhely, Mentor-UArt Press, 2011, 53-90. old.

SZÜRKE ÉGBOLT ALATT– DEKONSTRUKTÍV SZÖVEGMŰKÖDÉSEK WILLIAM  
GIBSON NEUROMÁNC CÍMŰ REGÉNYÉBEN<sup>1</sup>

1. Pozíció

William Gibson *Neurománc*-át már többen kapcsolatba hozták a dekonstrukcióval mint a jól különválasztható és megszokott irányok felforgatásával, de egyetlen elemzés sem jut el addig, hogy magát a szöveget mint egyetlen dekonstruktív aktust tekintse. Veronica Hollinger ugyan megjegyzi, hogy a cyberpunk „tárgyát különféle módon dekonstruálja”,<sup>2</sup> sőt, azt is elismeri, hogy a kibernetikus dekonstrukció William Gibson *Neurománc*-ával kezdődött, ám a szöveg dekonstruktív jellegének feltárásában megmarad a felszínen. Jelen dolgozat átfogóbb képet kíván adni a nyugati kultúrának arról a dekonstruktív kritikájáról és felfogásáról, amit *Neurománc* cím alatt ismerünk. Gibson regénye ugyanis végrehajtja a nyugati kultúrát felépítő oppozíciópárok legfőbbjeinek szisztematikus felforgatását. Felforgatás alatt nem megfordítást, nem egyszerű helycserét értek, hanem a bináris rendszer erőszakos és csonkító aspektusának felmutatását. Annak feltárását, hogy ezek a „kettősségek” valójában jóval bonyolultabban és sokrétűbben strukturálódnak, semmint, hogy két szemben álló kategóriaként gondolhatnánk rájuk. Az elemzés során Veronica Hollinger fent említett tanulmánya fog viszonyítási pontként szolgálni, mint olyan dolgozat, amely kijelölt egy helyet a *Neurománc*-nak az „antihumanista”-felforgató irodalmi művek sorában.

A *Neurománc* mint a dekonstrukció irodalmi allegóriája tehát e dolgozat témája. Egyfelől a dichotomikus rend (ember-természet, ember-isten, ember-gép, természet-technika stb.) szubverziójának és dekonstrukciójának bemutatását tartalmazza az olvasat, másfelől legitimálja a szövegnek Case megváltástörténeteként való interpretációját. Ez a két olvasási szempont – a későbbiek során világossá válik – valójában nem különül el egymástól, hanem nagyon is összefügg.

A szövegvizsgálat három, egymással összefüggő szinten valósul meg. Egyrészt a tropikus szinten, vagyis a szövegben jelenlévő szóképek összehasonlításával, elemzésével és az általuk alkotott mintázat felrajzolásával. Másodsorban a cselekmény szintjén, vagyis az akció sajátos elemeinek értelmezése során. Harmadsorban a szövegértelmezés a narráció szintjének vizsgálatával valósul meg, vagyis a nyelvhasználat olyan regiszterének figyelembevételével, mely sajátos módon foglalja magába a szövegdimenzió másik két tagját. Narráción – Edward Branigan nyomán<sup>3</sup> – az események bemutatásának módszerét, hogyanját értem, vagyis világosan elkülönül tőle az, amiről beszél – a regényvilágban végbemenő történések.

A regényben megfigyelhető dekonstruktív aktusok hordozói mozaikszerűen szóródnak szét, töredékesek, nem alkotnak koherens, lezárt alakzatot. Disszeminációjuk – praktikus szempontokból – nehezíti az elemzés megvalósítását, viszont – mint egy kicsinyítő tükör – „igazoló” gesztussal is bír.

Az interpretáció első lépéseként tekintsük át a cyberpunk zsáner legfőbb jellegzetességeit.

<sup>1</sup> A tanulmány „Pozíció és Az emberek (és a) gépek” című fejezetei korábban már megjelentek az *Opus* 2011. év 2. számában „Az emberek (és a) gépek” címen. Mindkét tanulmány csak része egy korábbi, teljes egészében nem publikált dolgozatnak.

<sup>2</sup> Veronica Hollinger: „Kibernetikus dekonstrukció: Cyberpunk és posztmodernizmus”, ford.: Elekes Dóra, in *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 1999. 1-2. szám

<sup>3</sup> Edward Branigan: „Narráció”, ford.: Füzi Izabella, in *Vizuális és irodalmi narráció – Szöveggyűjtemény*, szerk.: Füzi Izabella, Szeged, 2006. <http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/szovegyujtemeny/branigan/index.html> elérés: 2013. 03.20.

## 2. Cyberpunk

„I'm not a human, or machine,  
Just somethin' in between.”  
-Lovin' Every Minute Of It

„Got the chips and enhancements  
Got the Attitude right  
Got the Metal beneath my skin  
I'm chipin' in...”  
- „Johnny Silverhand”

A cyberpunk elnevezés két szó szervesen összetételéből keletkezett. A *cyber* a kibernetika fogalmából, melynek – a műfaj szempontjából – az emberi hús és a gép fúziója a legfontosabb aspektusa. Illetve a *punk* – „a korai '80-as évek rockzenei irányzatához tartozik, amely nihilisztikus formában éltette az erőszakot, illetve a társadalom elleni lázadást”<sup>4</sup>. (A 'cyber' szó etimológiáját és a szóösszetétel jelentésmezőit lásd Timothy Leary tanulmányát.)<sup>5</sup> A 'cyberpunk' szóban tehát a csúcstechnika és valami artikulálatlan szabadságvágy olvad össze.

A kifejezés „először a korai nyolcvanas években, az *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine*-ban bukkant fel”<sup>6</sup> Kömlődi Ferenc szerint más források azt állítják, hogy a név Bruce Bethke *Cyberpunk* című novellájából ered<sup>7</sup>, amit maga Bruce Bethke is készséggel elismer többek között a *The Etymology of „Cyberpunk”*<sup>8</sup> című esszéjében.

A műfaj alapvető ismertetőjegyének a stílust szokták megnevezni, mely azonban nehezen megfogható és a legritkábban állandó tényező. Lényegi vonása inkább „az egyszerre lázas és szorongó vonzalom a technika vívmányai és az emberi létezésre gyakorolt közvetlen – azaz: *közvetítetlen* – hatásuk iránt; vonzalom, mely néha oly erős, hogy egyenesen a »valóság« kétségbevonásához vezet”<sup>9</sup>. A cyberpunk – mivel a sci-fi-ből ered – a jövőt teszi meg témájául, de minden esetben a közeli jövőt. A technika mint az „én”, a szubjektum, az „Ember” egységének tevékeny eltorzítója, szétzilálója és átformálója központi helyet foglal el ezekben a szövegekben. A műfaj ezért „érdemelte ki” az „antihumanista” jelzőt. A technológia „nem Mars-lakók játékszere többé, hanem a mindennapi élet elengedhetetlen eszköztára”<sup>10</sup>.

A Delany-féle paratér jelenléte minden esetben dominálja ezeket a szövegeket, ahogyan azt a *Neurománc* kapcsán a későbbiek során látni is fogjuk. Az elbeszélés „valós tere” mellett mindig jelen van egy másik térkonceptió is, mely hatással van a „normál térben” történő eseményekre, ez a paratér.

A technológia és a paratér nyelvi megjelenítése feltűnően különbözik az elbeszélés más részeinek retorikájától, és ez nem kizárólag a *Neurománcra* igaz, hanem a paratér általános jellemzője. A leírásukra, szemléltetéseikre használt trópusok minden esetben észrevehetően mások, mint a szövegben jelenlévő egyéb szóképek.

Mikor a sci-fi a posztmodernnel találkozott, az utóbbi nyomot hagyott az előbbi narratíváján is. Az addig bevett ok-okozati narratív technika eltűnt, és a kauzális szekvenciák helyét átvette a

<sup>4</sup> Mike Pondsmith és mások: *Cyberpunk 2020, RPG In The Dark Future*, Berkeley, R. Talsorian Games Inc., 1993.

<sup>5</sup> Timothy Leary: „A Cyberpunk: Az individuum, mint a Valóság Kormányosa”, ford. Elekes Dóra, in *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 1999. 1-2.

<sup>6</sup> Kömlődi Ferenc: *Fénykatedrális*, Budapest, Kávé Kiadó, 1999. 92. o.

<sup>7</sup> Vö.: *Galaktika*, XXIX. évf., február. 78. o.

<sup>8</sup> Az írás olvasható a szerző weboldalán, a [http://www.brucebethke.com/nf\\_cp.html](http://www.brucebethke.com/nf_cp.html) cím alatt.

<sup>9</sup> Veronica Hollinger: „Kibernetikus dekonstrukció: Cyberpunk és Posztmodernizmus”, ford. Elekes Dóra, in *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 2001. 1-2. szám

<sup>10</sup> Kömlődi Ferenc: *Fénykatedrális*, Budapest, Kávé Kiadó, 1999. 93. o.

„bizonytalanság és az eleve-el-nem-rendeltség”.<sup>11</sup> A világ értelmezése változik meg: az addigi pozitívista, ember- és fejlődésközpontú látásmód eltűnik, egy kétségbeesettebb, de őszintébbnek tűnő (?) interpretáció tűnik fel. A nyelv, amely eddig csupán ablakként szolgált, szintén máshogyan artikulálódik: problematizálhatóvá, lényeges tematikus mozzanattá válik.

Fontos jellegzetesség a szövegekben megjelenő „világállapot”, a világ-kép is. A közeli jövőben a hatalom multinacionális cégek kezében összpontosul, melyek számára a profit az isten. A nemzetállamok vajmi kevés valós hatalommal bírnak. A globalizáció soha nem látott méreteket ölt, városóriások, agglomerációk jönnek létre, minden elképzelhető csillogást és mocskot tartalmazva. A városok vertikálisan strukturálódnak: az utca mocskában a posztholokauszti vesztesei, a számkivetettek, a törvényen kívüliek, a lázadók; apró bérkapcsolatokban az olcsó cégrabszolgák tömegei vánszorognak keresztül rovarszerű, magányos létükön; felhőkarcoló erődeikben nagyvállalatok vezetői élnek hosszú-hosszú életüket luxus körülmények között, az áhított profit érdekében pedig dörzsölt üzletemberek játsszák a cégek halálos hatalmi játszmaát. Az információ az egyetlen értékmérő, a felgyorsult, technikai világ alapja és szimbóluma is egyben.<sup>12</sup>

Egy ilyen világban élnek a cyberpunk szövegek „hősei”, akik valamelyest kilógnak a felvázolt hierarchiából, illetve annak legalján állnak mint lázadók, számkivetettek. Ezek a sztereotíp hősök a sci-fi-ből visszamaradt, bevett „díszlet elemek”.

A fentiek tehát a cyberpunk szövegek legfontosabb jellegzetességei, melyek Gibsontól kezdődően a műfaj meghatározó jegyeivé váltak.

### 3. A Neuromác első mondata

„A kikötő felett úgy szürkéllett az ég, mint a televízió képernyője műsorszünet idején.”<sup>13</sup>  
-William Gibson: *Neuromác*

A fent idézett hasonlattal indult útjára a cyberpunk műfaj 1984-ben: a *Neuromác* kezdőmondatával. Már ez a kezdőmondat is nagyon árulkodó a regény egésze és a műfaj szempontjából. Mert mi is történik ebben a mondatban? Egy organikus létező leírására használt hasonlat hasonlító oldalán egy inorganikus létező áll. A természetet egy nem-természetes, egy technikai tárgy segítségével írja le. A két tag között nem szűnő feszültséget a tropikus struktúra megformáltsága mélyít el.

Ez a hasonlat „megidézi a technika retorikáját”<sup>14</sup>, a szöveg egészét determinálva ezzel, előrevetítve annak működését. Felfoghatjuk úgy is, mint a regény *kicsinyítő tükrét*, melyben megjelenik, hogyan mossa össze a szöveg az organikus és az inorganikus határait. A hasonlat ugyanis szerves kapcsolatba hozza egymással két elemét, így sértve meg a határt az emberi machinációktól tisztának és mentesnek tűnő *természetes világ* és az ember alkotta technikai világ között (melynek a '80-as években a televízió volt a legfőbb szimbóluma). A hasonlat második tagja „beszennyezi” az elsőt, amire a szürke szín megidézése rá is segít. A természet érintetlensége megszűnik, a technikai világ részévé válik, uralhatónak tűnik. Kitüntetett helye egy csapásra változik meg, hogy átcsússzon egy olyan pozícióba, melyet a technika ural. Ez a mozzanat minden hierarchikus rend dekonstrukciójában jelen van, legelőször ugyanis a tagok pozíciójának felcserélődése történik meg,<sup>15</sup> egy szubverzió, mely a következő pillanatban már el is tűnik, hogy a tagok pozícióját kiegyenlítse. Ez a pillanat a mérleg nyelve.

<sup>11</sup> Veronica Hollinger: „Kibernetikus dekonstrukció: Cyberpunk és Posztmodernizmus”, ford. Elekes Dóra, in *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 2001. 1-2. szám

<sup>12</sup> William Gibson írásai alapján.

<sup>13</sup> William Gibson: *Neuromác*, ford.: Ajkay Örkény, Budapest, Valhalla Páholy, 1999. 9. o

<sup>14</sup> Veronica Hollinger: „Kibernetikus dekonstrukció: Cyberpunk és Posztmodernizmus”, ford. Elekes Dóra, in *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 1999. 1-2. szám

<sup>15</sup> Vö.: Jacques Derrida: *Positions*, London, The Athlone Press, 1981. 41. o. „To deconstruct the opposition, first of all, is to overrun the hierarchy at a given moment.” És: Jonathan Culler: *Dekonstrukció*, ford. Módos Magdolna, Budapest, Osiris, 1997. 117-118. o.

A természet helyet kapott a technikai világban, de anélkül, hogy addigi szakralizált helyzetét megtartotta volna. Az eredeti mondat így szól: „*The sky above the port was the color of television, tuned to a dead channel.*”<sup>16</sup> A 'dead' (halott, holt, élettelen) szó használata még inkább a technika élettelen világába utalja a természetet, egy anorganikus közegbe írja be azt az entitást, melynek a lényege éppen az organikuság és az élet. Mindez szoros kapcsolatban áll a megidézett világ természetével (értsd: a szöveg világának törvényeivel, rendjével, attribútumaival), stílusával és a szöveg sajátosságaival.

Ugyanabban az azonosító mozzanatban, a megidézett technikai világ mindennapisága, *természetessége* hangsúlyozódik. Mintha csak azt állítaná ez a mondat: az emberi élet természetes tere immár a technikai világ, melynek törvényei és közege az emberi élet részei, jóval inkább, mint az organikus természet. A hasonlatot a technikai oldal felől értjük meg: a természetet a technikából ismerjük meg, mert *ez van közelebb az emberhez*. Az ismeretlen tényező, az embertől idegen elem a természet lesz, pedig valaha életének kizárólagos tere, episztemológiai viszonyrendszere volt.

A hasonlat a – már idézett – eredeti mondatban valójában metafora, ami még szorosabb kapcsolatot jelent a két elem között, hiszen a tenort a vehicle-lel a kopula (*was*) egygyé forrasztja. A kikötő fölötti ég (színe) - a tenor - így azonossá válik a halott tévéképernyő(színé)vel – ami a vehicle. A metafora e mozzanatában egyesíti a természetet és a technikát, egy olyan kapcsolatot állít fel a kettő között, ami által már nem mint két ellentétes entitás értelmeződnek. A kapcsolat tagjai nem sorolhatók be egy hierarchikus viszonyban lévő oppozíciópár egyik vagy másik tagja alá, ugyanakkor a hierarchia nem fordul meg. A technika nem válik uralkodóvá a természet fölött, a tagok egymással azonossá válnak. Más dekonstrukciós aktus történik a hasonlatban, más a metaforában, vagyis a fordításban és az angol mondatban.

Már ez az első mondat is valamifajta *változásról* tesz tanúbizonyságot. A természetes világ és a technikai világ eddig jól ismertnek tételezett viszonyai megváltoznak, bizonytalanokká válnak. A hierarchikus rend elcsúszik, a határok elmosódnak. A két, eddig „jól elkülöníthető” fogalom egymásból meríti tulajdonságait, mindkettő egy új, riasztó és - „jól bevált” nézőpontjainkból - nehezen értelmezhető pozícióba kerül. Ez a pozíció folyamatosan változik, ezért ellenáll a meghatározásnak. Folyamatos mozgása és változása a két fogalom immár körkörös struktúrájának, hierarchizálatlan hasonlóneműségének következtében jelentkeznek.

A mondat Case megváltástörténete felől nézve is jelentős, hiszen az ég mondatbeli megjelenésével a felsőbb hatalom jelenléte idéződik meg. Az égbolt mint az isten(ek) lakhelye, a transzcendens (dolog) székhelye konnotálódik, így kezdettől fogva ott lebeg a szöveg fölött egy szakrális értelmezés lehetősége. Ugyanakkor a transzcendens hatalmat jelképező ég kerül kapcsolatba a technika világával a fentebb vázolt mód(ok)on, sugallva azt, hogy Case számára a technika fogja jelenteni az isteni hatalmat, az ember fölötti nagyságot, imádata tárgyát.

Ezzel a mondattal indul tehát útjára a „kibernetikus dekonstrukció”, a dichotómiák fellazítása, melyekre a civilizációnk épül. A következő oldalakon a természet-technika oppozíciópárhoz szorosan kapcsolódó ember-gép viszonyt fogjuk vizsgálni a *Neurománc* tükrében.

#### **4. Az emberek (és a) gépek**

Az ember a gép alkotója. A gépet az ember teremtette meg, létrehozta, hogy tevékenysége különböző területein csökkentse szükséges erőfeszítéseit. Ebben a rendben a gép csak alávetett és másodlagos lehet az emberhez képest, még akkor is, ha az 1830-as években törvényt hoztak a gépek védelmére *az ember ellen*, hiszen ez a törvény éppen azért volt szükséges, mert az ember (a teremtő) el is pusztíthatja a gépet.<sup>17</sup>

A *Neurománc*ban a test áru, a test „mint a szellemtől elidegenedett objektum”<sup>18</sup> konstituálódik. Jó példa erre Molly, aki kezdetben szexuális szolgáltatásokat nyújt a testével, anélkül, hogy szellemével jelen lenne az aktus során. Azt, hogy hogyan teszi ezt, a későbbiek során

<sup>16</sup> William Gibson: *Neuromancer*, New York, Berkeley, 1984.

<sup>17</sup> Ugyanakkor éppen az volt az oka a pusztításnak, mert a gép megfelelőbb, mint az ember. A gép munkát vett el az embertől, az életét fenyegető entitássá vált. Túlnőtt rajta és függésbe kényszerítette. Az ember-gép viszonyban már a kezdeteknél megfordult az a hierarchikus viszony, amit érvényesnek gondolunk.

<sup>18</sup> Kömlödi Ferenc: *Fénykatedrális*, Budapest, Kávé Kiadó, 1999. 94. o.



látni fogjuk. *Húsbaba* munkája után is testét árulja, csak immár nem szexuális szolgáltatásokat nyújt, hanem fizikai védelmet vagy fizikai erőszakot. Az ember teste eszköz, mellyel pénzt kereshet – ebben az esetben olyan eszköz, mely javításra, módosításra szorul. Molly munkaeszköze egyre hatékonyabbá válik, minél több technikát ültet bele. Az ember teste ugyanakkor akadály is; börtön, amely fizikai létevel, szükségleteivel és korlátaival esendővé teszi a szellemet is – ekkor a szabadulást a mátrixba való bejutás jelenti, ahogyan Case esetében ezt láthatjuk is.

Az előbbi testkoncepció emblémája a regényben Molly, míg az utóbbié Case. Ez az a két test, amin keresztül végbemegy az ember-gép oppozíció dekonstrukciójának legszembetűnőbb két lépése. E problémakör szempontjából jelentősnek mondható Armitage, Dixie Flatline, illetve a Wintermute és a Neuromancer nevű mesterséges intelligenciák (MI) karaktere is. E szereplőket vizsgálva láthatjuk meg a reláció újraértelmezésének aspektusait.

A regény egyik legfontosabb karaktere Molly, a bérnyílós – vagy ahogyan a raszták nevezik: a Lépdelő Borotva. Nemcsak azért, mert a cselekmény kulcsmozzanatai szinte teljes egészében rá épülnek (ő képes elvenni a szót, ami Wintermute felszámolásához, ugyanakkor újjászületéséhez, azaz a célhoz vezet, és ő birtokolja a kulcsot is, amit még 3Jane sem volt képes megtalálni soha), hanem azért is, mert az ember-gép oppozíció elmosódása a regényben elsősorban Molly testén megy végbe. Ennek egyik lépése a húsbaba epizód.

Gibson Mollyja nem mindig emberek halálával kereste a kenyerét, ahogyan megtudhatjuk tőle a *Neurománéból*<sup>19</sup>. „A tökéletesség drága dolog”, kezdi Molly. Ahhoz, hogy teleültethesse magát „dróttal”, hogy kellően felpiszkálják a reflexeit, rengeteg pénzre volt szüksége. A prostitúciónak egy sajátos válfajával kereste meg a szükséges összeget: *húsbabaként* dolgozott. A húsbaba olyan prostituált, akinek egy úgynevezett *kütkötő áramkör*t ültetnek a koponyájába, ami a munkavégzés idejére kikapcsolja gazdája tudatát. Ezzel párhuzamosan lefuttatnak egy előre megírt programot a lány implantáján, ami a testét vezérli oly módon, hogy a kuncsaft szexuális kíváncsainak eleget tegyen. Minden szexuális óhajnak, perverciónak önálló programja van. Az aktus befejeztével a kütkötő áramkör kikapcsol, a húsbaba visszanyeri a tudatát, de legföljebb „csak” fizikai tünetek emlékeztethetik az elvégzett munkára. Így kereste meg Molly az implantátumaihoz szükséges pénzt. Teste áruba bocsátásával; és itt valóban „csak” a testről van szó. Molly – mikor a test dolgozik – soha nincs tudatában, mi is történik a „munkaeszközeivel”. Programok irányítják a hús mozgását, nincs emberi tudat, ami kontrollt gyakorolna felette. Automatává, géppé válik, mely kielégíti felhasználói igényeit. Egy embernek látszó dolog, ami látszólag úgy is cselekszik, mint egy tudatos emberi lény. Ám állítható-e nyugodt szívvel, hogy az ember cselekszik itt? Ha nem, akkor ki a cselekvő? Egy emberi testet használó gép? Mi történik a tudattal a „húsgép” működése során? Ezek a kérdések a tudatfilozófia és a sci-fi területére sodornak, így ez a dolgozat nem is vállalkozik arra, hogy megválaszolja őket. Az a tény viszont, hogy felmerültek, azt sejteti, hogy a szöveg képlekennyé tett bizonyos határokat, amik eddig szilárdnak tűntek. Ám ez még csak a kezdet.

„A tökéletesség drága dolog”<sup>20</sup> – hangzik el Molly szájából, mikor elkezdí történetét. Egyértelműen teste tökéletességére utal. Ezt a testet szabad akaratából fémmel ötvözte. Kiölthető és visszahúzzható pengéket ültetett körmei alá abból a célból, hogy eredményesebben tudjon harcolni. Izmaikat átszőtték, hogy keményebbek és mindig ruganyosak legyenek. Szemeit és idegpályáit szilíciumalapú technikával javították fel és egészítették ki, hogy a sötétben is képes legyen látni, és olyan dolgokról is tudomást szerezzen, amikről egy ember nem képes a látására hagyatkozva („Én látok a sötétben, Case. Mikrocsatornás képerősítők vannak a szemüregemben.”<sup>21</sup>). A teste így – ahogyan ő fogalmaz – tökéletessé vált. A regény szereplői számára az emberi test, ha mégoly kiváló adottságokkal rendelkezik is mint a Mollyé, önmagában tökéletlen, gyenge és esendő. Mindezek mellett: befejezetlen. Ahhoz, hogy az emberi test végre igazán jól működjön, és alkalmassá váljon olyan tettek végrehajtására, melyekre tulajdonosai rendelték, szükség van arra, hogy gépesítsék. Molly testének tropikus leírásai is a gépiességre játszanak rá: „[Case] figyelte a lány [Molly] lélegzését, a melleit, a vadászgépek törzsének

<sup>19</sup>lásd: William Gibson: *Neurománé*, ford. Ajkay Örkény, Budapest, Valhalla Páholy, 1999. 169-171. o.

<sup>20</sup> I.m.: 169. o.

<sup>21</sup> I. m.: 43. o.

funkcionális eleganciájával megrajzolt lágyékívet”<sup>22</sup>. Szervetlen anyagot – fémeket – kell a húsba ültetni, hogy az elvárásoknak megfelelően működjön. A test, amit a teremtetőtől és/vagy a természettől kapott az ember, itt nem a piramis csúcsa. Nem tökéletes rendszer, amely a teremtető és/vagy a természet munkájának hozsannája, hanem alapmodul, amit fejleszteni lehet és kell, hiszen ez a hasznos. A születéskor kapott és a felnőttkorig formálódó test olyan verzió, melyet „frissíteni” kell, egy béta. A test így olyan hardver, ami folyamatosan elavul, ha a tulajdonosa nem tart lépést a technika gyorsaságával. Különös paradoxon húzódik itt, hiszen amellett, hogy a testi minőség kiemelkedően fontos szerepet játszik a szövegben, e minőség leértékelődésének is tanúi lehetünk. Nem elég, hogy a test tárgyiasult, elidegenedett, és eszközzé – bár fontos eszközzé – vált, de mint az emberi szubjektum alkotórésze el is értéktelenedett. Igaz ez minden cyberpunk szövegre, de talán a legradikálisabban Roland Morgan *Altered Carbon* című regényében érhető tetten, ahol az ember nem-fizikai alkotórésze – a technika segítségével – képes testről-testre költözni. A testet a regény világában buroknak hívják, míg az eseményt, amikor a „szellem” vagy „tudat” új testbe helyeződik, újraburkolásnak nevezik.

A test nem több egy szerszámnál, ezen felül nem állandó, hanem megváltoztatható. „A csapos mosolya kiszélesedett; legendásan csúf ember volt. A bárki számára hozzáférhető szépség korában az effajta elzárkózás már-már lovagiasnak rémlett.”<sup>23</sup> Eszerint amennyiben valaki nem változtat a technika segítségével testének tökéletlenségein, az elzárkózásnak minősül. Ám a csapos Ratz-ot sem hagyta érintetlenül a modern technika, hiszen karja „orosz katonai protézis [...], hétfunkciós, erőviasszacsatolós manipulátor, piszkosrózsaszín műanyaggal borítva”<sup>24</sup>. A test változékony, elhasználódik, de ismét össze lehet rakni, hogy olyan legyen mint „új korában”.

Mindez témánk szempontjából azt jelenti, hogy az ember-gép reláció hierarchiája látványosan fordul egyet. Az emberi szubjektum fizikai alkotórésze a gép segítségére, kiegészítésére szorul. A szervek és testrészek helyettesíthetőek számítógép-irányítású protézisekkel, melyek ugyanúgy vagy jobban látják el feladatukat, mint eredetjük. Az ember nem válhat teljessé a gép nélkül, úgyszólván rákényszerül, hogy húsába fémeket ültessen, ha nem akar hátrányba kerülni másokhoz képest. Aki csak természet adta testét birtokolja, az alulmarad a többi emberrel szemben, vagy helyesebben: az ember hátrányba kerül az ember-gép hibriddel – a több összetevőből felépülő lényel – szemben. Ez az oppozíció közvetlen kapcsolatban áll a természet-technika oppozícióval is. Bármelyik dichotomikus kapcsolat elbizonytalanítása, a másik elbizonytalanodásához is vezet. Ezen a ponton azonban még csak a hierarchia megfordításáról van szó, nem a szembenállás megbomlásáról.

Embernek nevezhető-e az a lény, ami a hús és gép fúziójából létrejött? A legpregnansabban ez a kérdés Molly kapcsán vetődik fel a szövegben. Van-e olyan határ, amely konkrétan meghúzható ember és gép között? Tartható-e a kettő erősen hierarchikus relációja? Mi vagy ki az az új lény, ami/aki létrejön a szerves és szervetlen nászából? „Cyborgokká válunk. A technológiák kisebbek, közelebbiek lesznek – végül egyesülnek velünk.”<sup>25</sup> – idézi Gareth Branwynt Kömlődi. Ezek szerint a hibrid úgy jelenik meg, mint az evolúció új lépcsőfoka. Itt viszont már határösszemosódásnak vagyunk tanúi. A kettősség valójában hármasság, és a harmadik tag – a hibrid – összeforrasztja a másik kettőt, így hozva létre önmagát, az önteremtésnek ezzel a potenciájával elmosva eredetkérdésének lehetőségét. A regényben megtörténik ugyanaz az esemény, amit az új irányzat is végrehajt: a különböző regiszterek összemosódása. A *Neurománc* nem csak a cyberpunk forrása, hanem *myse en abyme*-je is működését tekintve. Az irányzaton belüli határösszemosódás aktuusa megismétlődik a regényvilágon belül a vizsgált kategóriák összemosódásával.

Az ember-gép dekonstrukció első lépése Mollyn keresztül az emberi test és a gép határainak eltűntetése. Ez a – nem filozófiai, hanem szociális és technikai értelemben vett – dekonstrukció, mely ember és gép különbségét, szétválasztottságát bontja fel, tulajdonképpen az emberi test

<sup>22</sup> I. m.: 56. o.

<sup>23</sup> William Gibson: *Neurománc*, ford. Ajkay Örkény, Budapest, Valhalla Páholy, 1999. 9. o.

<sup>24</sup> I. m.: 9. o.

<sup>25</sup> Kömlődi Ferenc: *Fénykatedrális*, Budapest, Kávé Kiadó, 1999. 96. o.

destrukciója. Így válik a *Neurománc* világának embere *végpolgárrá*<sup>26</sup> és lesz részesévé egy olyan problémának, amit Paul Virilio vetett fel és dolgozott ki.<sup>27</sup>

A gép nemcsak a testtel, de a lélekkel is kapcsolatba lép, és meg is változtatja. A „króm” a testbe lépve eltorzítja a lelket, megkezdí az ember emberiségének eltörlését. Szép szimbóluma ennek Molly szeme, amiről Case még csak azt sem tudja meg milyen színű, hiszen mindig tükröző lencsék mögé van rejtve. A szem – a lélek tükre – láthatatlan marad mindvégig, nemcsak a regény szereplői, de az olvasó számára is; tükrök takarják, amik betöltik ugyan a szem tükrözési funkcióját, viszont a lélek helyett csak a külvilágot mutatják meg. A külsőt, a bensőt helyett. Akárcsak egy gép, vagy egy fegyver tükröfényes, krómozott felülete.

A Molly lelkében, beültetési hatására, végbement változások így rejtettek maradnak. Áthatolhatatlan fal mögé – és ezzel végtelenül távolra – kerülnek. Vagy azt jelenti mindez, hogy nincs már minek visszatükröződnie Molly szemeiből, a pusztán fizikai visszaverődéssel megisméltódó külvilágon kívül?

A fúzió egy másik fajtáját képviseli a regény másik „főhőse” Case, a konzolcowboy (a *Neurománc* világának hackereit nevezik így). A konzolcowboy munkáját a mátrix testetlenségében végzi, egy különleges nem-fizikai térben, ahol csak tudatával van jelen. E tér nem-fizikai volta nem jelenti azt, hogy nincsenek anyagi megnyilvánulásai, ahogyan azt sem, hogy független lenne a regényvilág többi terétől. A mátrix a cybertér, ami egybevág a Samuel Delany által paratérnek keresztelt térkonceptióval, amire Scott Bukatman rá is mutat:

Ez a jól körülhatárolt elektronikus terület, amelyet Gibson cybertérnek keresztelt el, valójában egyértelműen paratér, a fogalom Samuel Delany által meghatározott értelmében. Ezen tér retorikai eljárásai összetettek, és vonatkozási mezeje óriási. Gibson cybertere egyszerre allegorizálja a technológiát és az olvasást, valamint alapozza meg a posztmodern narratíva folytonosan elmozduló területeit a sci-fi technológiai lehetőségeiben.<sup>28</sup>

A paratér olyan entitás a sci-fi szövegekben, amely „az elbeszélés normál terével párhuzamosan létezik”,<sup>29</sup> azaz legalább két térkonceptióval számolhatunk. Egyszer a cselekmény „valós”, fizikai terével, amely a *Neurománc* esetében a jelen jelenségeiből posztulált közeljövő, és ami a narráció szempontjából további térszeletekre bontható, illetve egy ezzel párhuzamosan húzódó mentális-elektronikus térrel, ami anyagilag is inkarnálódik a szövegben, „és amelynek nyelve rendkívüli módon lirizált (...) a hétköznapi világban kezdődő konfliktusok ebben a nyelvileg felfokozott paratérben oldódnak meg.”<sup>30</sup>

A mátrix – talán már az eddigiekből kiderült – fontos szerepet tölt be a regényben olvasatom szempontjából. Ennek a szerepnek egyik része az, hogy az ember géppel való kereszteződésének – a testen kívül –, a másik színhelye ez – a cselekmény szintjén és az értelmezés terében is.

Case, míg becsapott megbízói meg nem nyomorították, „állandó adrenalintúltengéssel dolgozott, egy felpiszkált gépre csatlakoztatva, amely testetlenített tudatát abba az akarattól független hallucinációba vetítette, amit mátrixnak neveznek”.<sup>31</sup> Amíg ebben a gépek által felépített, hipergyors elektronikus térben tevékenykedett „egyre csak nőtt elittudata, s vele együtt az ernyedt megvetés minden hús-vér test iránt”.<sup>32</sup> Az ő esetében szó sincs arról, hogy a testet különböző beültetésekkel tökéletesíteni lehetne. Ehelyett a test egyértelmű fizikai gátként értelmeződik,

<sup>26</sup> A terminus eredetéhez lásd: Paul Virilio: „A harmadik intervallum”, ford. Gyimesi Tímea, in *Café Babel* 27. (ERŐ) 1998. 3. szám

<sup>27</sup> Vö. többek között: Paul Virilio: „A harmadik intervallum” illetve „Beszélgetés Paul Virilioval”, in *Ezredvégi beszélgetések*, szerk. Monory és Tillmann, Budapest, Kijárat, 1998.

<sup>28</sup> Scott Bukatman: „Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér”, ford. Kós Krisztina, in *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 2001. 1-2. szám

<sup>29</sup> Uo.

<sup>30</sup> Samuel Delany, idézi: Scott Bukatman: „Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér”, ford. Kós Krisztina, in *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 2001. 1-2. szám

<sup>31</sup> William Gibson: *Neurománc*, ford. Ajkay Örkény, Budapest, Valhalla Páholy, 1999. 11-12. o.

<sup>32</sup> I. m.: 12. o.

melyből a tudat a számítógépes térbe szökve teljesülhet ki, válhat korlátoktól mentessé, egy konzol segítségével. Miután nem képes már becsatlakozni a mátrixba Case úgy gondol magára, mint aki „fogoly [...] önnön testének hús-börtönében”<sup>33</sup>. Úgy érzi magát, ahogyan Ádám érezhette, miután elkövette az eredendő bűnt, és az Úr kiűzte a Paradicsomból. Egyedül az Úr lesz az, aki vissza is tudja számára adni a Paradicsomot. Hogy ez az analógia nem önkényes, a következő fejezetben bizonyítom.

Azt, hogy a konzolcowboy számára a mátrix testetlen száguldása jelenti a valódi életet és a kiteljesedést, a szöveg időről-időre megmutatja Case gondolatain keresztül: a szerelmével, Linda Leével kapcsolatban „csak a hús”<sup>34</sup> jut eszébe, míg halálos veszélyben menekülve is a „gyűlölt hús-vér testek között”<sup>35</sup> cikázik. Molly azt is megjegyzi, hogy Case szinte betegesen vonzódik a géphez: „Láttalak, ahogy azt a Sendait [a cyberdekkeket] simogattad. Ember, az már pornográf volt!”<sup>36</sup>. Armitage máshogyan fogalmaz, de a felfűtött izgalomra és várakozásra utal ő is az eszközzel kapcsolatban, mikor azt mondja: „Élvezni fogja, Case! Mint kölyök a karácsony utáni reggelt.”<sup>37</sup> Az effajta érzelmi szélsőségek főleg a szövegnek addig a pontjáig burjánzanak, amíg Case vissza nem lép a mátrixba. Eddig a pillanatig ugyanis sem a hús-vér emberek közé nem tartozik - hiszen már tapasztalta milyen a „valódi” élet -, sem a kevés kiváltságos közé, akik még mindig képesek szellemüket a mátrix adatrengetegébe lövellni.

Érdemes megfigyelni, hogy a testi élvezetek leírására használt trópusok is mindig a mátrixhoz, mint viszonyítási ponthoz kapcsolódnak. Case orgazmusa például „kéken lobbant az időtlen űrben, a mátrixhoz hasonló végtelenségben, ahol az arcok cafatokra szakadtak és elsodródtak a hurrikánfolyosókon”<sup>38</sup>, vagy az „apró fehér mértani alakzatok, kockák, gömbök és gúlak forgó fénykoronája”<sup>39</sup> Riviera feje körül, kábítószeres élvezete során, melyek szinte minden alkalommal előkerülnek a mátrix leírására használt szóképekben. A testi élvezetek gyakran a cybertér felől értelmeződnek.

A lélek – a testhez hasonlóan – ebben a szövegben rászorul a gép segítségére, amely – mintegy kiegészítéseként, meghosszabbításaként vagy közvetítőjeként – összeforr a szellemmel és kirántja a test börtönéből. A szellem, képességeinek maximális birtokában, csak a mátrixban lehet, a tudat itt élvezheti végtelen gyorsaságát és mentességét a fizikai korlátoktól, de legalábbis olyan tág határok közé érkezik, melynek végpontjait képtelen megtapasztalni, hiszen a technika jóval nagyobb teret ad a tudatnak annál, mint amekkorát az ki tud használni. Fontos, hogy a tudat képességeinek ilyen kiterjesztése csak a mátrixban történhet meg. Más mód nincs. A tökéletességhez az út a gépeken keresztül vezet, és ezt a tökéletességet csak itt – a Gépben<sup>40</sup> – lehetséges megtalálni. A test-tudat alkotta dichotómia mindkét tagja a gépre van utalva, ezt a kétosztatúságot a gép töri meg és tesz a tagjai közé – hierarchikus értelemben mindenképp – egyenlőségjelet, amikor szükségességének beláttatásakor egy pillanatra föléjük kerekedik, hogy utána visszaálljon a kölcsönösség ökonómiája e hármas láncolatban.

Ebben az esetben is fölvetődik a kérdés: meddig tekinthető embernek az ember? Ember-e az ember test nélkül? Mi az, ami létrejön az emberi tudat és a Gép egymásba hatolása során? Mi az az entitás, amit még csak cyborgként sem nevezhetünk meg? Ez a kérdés a Flatline esetében bontja ki magát a legradikálisabban<sup>41</sup>. Ezek a kérdések etikai kérdésként éppúgy értelmezhetőek, mint olyanokként, melyek egy radikálisan más egzisztencia létmódjára vonatkoznak.

---

<sup>33</sup> I. m.: 12. o.

<sup>34</sup> I. m.: 17. o.

<sup>35</sup> I. m.: 22. o.

<sup>36</sup> I. m.: 59. o.

<sup>37</sup> I. m.: 58. o.

<sup>38</sup> I. m.: 44. o.

<sup>39</sup> I. m.: 123. o.

<sup>40</sup> A mátrix gépek által előállított víziója és az ide való bejutást biztosító cyberdeck együttesen fedik le ezt a különös létmodalitással bíró regisztert, amit itt – jobb híján – kénytelen vagyok Gépnek nevezni.

<sup>41</sup> A radikalitás abban érhető tetten, hogy a Flatline nem birtokol fizikai testet, pusztán néhány ROM az, ami alkotja. Read Only Memory (csak olvasható memória) – a szó szoros értelmében. Nem adható hozzá új információ, „tapasztalat”, képtelen a változásra, mégis zavarbaejtően emberi a gondolkodása.

A szellem és a gép egyesülése nyomot hagy a testen is, ahogyan a test és gép egyesülése nyomot hagy a lelken, ahogyan azt Mollynál láthattuk. Case teste nem egészséges, még a helyreállító műtétek után sem, melyek a droghasználat miatt váltak szükségessé. Állandóan sovány, szeme beesett. Ha nincs a mátrixban, szüksége van valamilyen drogra, ami legalább ideiglenesen pótlékként szolgál számára. A lélek torzulása így együtt jár a test torzulásával. Az ember-gép reláció határainak eltörlése, úgy tűnik, az ember destruálódásával végződik, ez nagyon valós probléma a nyugati világban (ahogyan azt Virilio problémáján keresztül a későbbiekben látni fogjuk), ha – egyelőre – nem is olyan radikális módon, ahogyan a szövegben megtörténik.

A *Neurománc* egy harmadik szereplője olyan ember, aki nem hord testében fémeket, és nem lép be a mátrixba, mégis témánk kontextusába illik. Ez a szereplő Armitage, vagy ahogyan még emlegetik, Corto. Wintermute-on keresztül lép kapcsolatba a géppel. Katona volt, aki súlyos mentális és fizikai sérüléseket szenvedett, és a pszichéjét számítógépes közbenjárással kísérelték meg rendbe hozni. Ekkor figyelt rá fel a Wintermute nevű MI, aki új személyiséget épített fel Corto ezredesben a „nulláról kezdve”<sup>42</sup>, hogy később felhasználhassa terveire. Így jött létre az Armitage nevezetű személyiség, aki a cselekmény kulcspillanatában omlik össze – Wintermute terve szerint –, hogy felébredjen Corto ezredes és az örület uralkodjon el az addig gépiesen hideg férfin.

Armitage-nak nincsenek céljai, ő Wintermute bábja, csupán egy eszköz. Egy géphez hasonló, amire a vele kapcsolatban álló szóképek rá is erősítenek. A Case-szel történő első találkozásukkor így jelenik meg: „[A] széles mellkas szőrtelen és izmos, a has lapos és kemény. A kék szempár rendkívüli halványsága fakítóeljárásokat juttatott Case eszébe”<sup>43</sup> („the broad chest hairless and muscular, the stomach flat and hard. Blue eyes so pale they made Case think of bleach”<sup>44</sup>). Ezekben a mondatokban egy férfi testrészeinek leírása történik meg, olyan módon, hogy egyetlen birtokos szerkezet sem fordul elő. Nem a férfi mellkasa, hanem pusztán a mellkas szőrtelen és izmos, nem Armitage hasa, csupán a has lapos és kemény. A fémes színű szemek halványsága pedig olyan folyamatokat idéz fel, melyek a technika retorikájába szippantanak. Case a Különleges Alakulat aranygyűrűjét a „bal fülcimpában”<sup>45</sup> látja meg. Olyan elidegenítő effektus ez, ami a regényben Armitage-en kívül csakis az implantokkal „telepakolt” Mollyval kapcsolatban fordul elő. Amikor üzletet ajánl a veterán katona Case-nek, akkor „hirtelen olyannak látszott, mintha egy fémtömbből faragták volna; élettelennek és irdatlanul nehéznek”<sup>46</sup>. Valamint, szinte minden alkalommal, amikor Armitage feltűnik a szövegben, arcának maszkyszerűsége hangsúlyozódik. Nem azért, mintha vonásai nem volnának az emberi fajra jellemző vonások, hiszen „[a] megnyerő, kifejezéstelen arcon a kozmetikai szalonok rutinszépsége tükröződött, az elmúlt évtized vezető televíziós személyiségeinek vonásai keveredtek rajta”<sup>47</sup>, hanem azért, mert Armitage képtelen *emberien* viselni ezt az arcot. Tucatnyi alkalommal fordul elő, hogy a katona arca maszkként jelenik meg, még akkor is, amikor emberinek tűnő gesztusokba rendeződik: „Case csak pislogott a mosolygó maszkra”<sup>48</sup>.

Ezt az eszközt egy MI teremtette céljai elérésére. Armitage olyan ember, aki gépként viselkedik: nincsenek önálló céljai, érzelemmentes, előre programozott automata, aminek még az is szerepel a programjában, hogy mikor kell megsemmisülnie. „Személyisége sincs”.<sup>49</sup> Az embert felhasználó „gép”<sup>50</sup> képe sejlik itt fel, amely megteremti önmaga számára eszközét. Armitage ember volta is megkérdőjeleződik, hiszen olyan hús-vér lény ő, aki gépként viselkedik. Az ember és a gép attribútumai tehát felcserélődnek. Illetve felvetődik az emberi elme programozhatóságának kérdése.

<sup>42</sup> I. m.: 111. o.

<sup>43</sup> I. m.: 37. o.

<sup>44</sup> William Gibson: *Neuromancer*, New York, Berkeley, 1984.

<sup>45</sup> William Gibson: *Neurománc*, ford. Ajkay Örkény, Budapest, Valhalla Páholy, 1999. 37. o.

<sup>46</sup> I. m.: 39. o.

<sup>47</sup> I. m.: 57. o.

<sup>48</sup> I. m.: 58. o.

<sup>49</sup> I. m.: 141. o.

<sup>50</sup> Az MI-kkel kapcsolatban idézőjelek között használok a gép kifejezést, hiszen ők nem nevezhetők valójában gépnek. Hogy miért, azt a későbbiekben világossá teszem.

Armitagenél még Dixie Flatline is emberibb karakter, holott neki már valóban nincsen emberi teste. Ő valójában „agykártya”. Valaha hús-vér élőlény volt, konzolcowboy, aki egyik mátrixbeli küldetése alkalmával „átment vízszintesbe” (flatlined)<sup>51</sup>, vagyis meghalt (Gibson ’flatline’ kifejezése egyaránt utal a halott testhelyzetére, valamint EEG görbéjének elsimulására is). Fizikai testéből kiszakadt tudatát egy memóriakártyára mentették, így minden addigi ismerete, emléke, tudása megmaradt, a kártya a „halott ember szakismereteit, rögeszméit, térdreflex-reakcióit másolja”,<sup>52</sup> azaz mindent. Csak a mátrixban képes „élni”, a tudata csak ott működőképes, mivel szüksége van egy környezetre, ahol agykártyáját le lehet futtatni. Nem képes azonban új dolgokat tanulni, a tudatáról készült mentés fix. Case valósidejű memóriát számítógép segítségével biztosít neki, hogy képesek legyenek együtt dolgozni.

Dixie Flatline csak egy nyomtatott áramkör, amin elektronikus impulzusok futnak végig. Mégis: eredeti, vitriolos humora van, a nyelvhasználata sajátos, és rendelkezik céllal. Vannak emberi viselkedésformái, annak ellenére, hogy nem nevezhető embernek, és erre reflektál egy Case-szel folytatott beszélgetés során, mikor is megkérdezi tőle a hacker, zavarja-e az állapota. Dixie azt feleli: „az zavar, hogy semmi se zavar”<sup>53</sup>, érzi, hogy nincs rendjén az állapota, és tudja, hogy nem emberi, ami vele történik; nyugtalanítja, hogy nem reagál erre egészen emberként. Ezért aztán megkéri Case-t, hogy: „[h]a ez a ti bulitok véget ér, töröld le ezt az egész átkozott izét”<sup>54</sup>, vagyis vessen véget bizarr létének.

A Flatline alakja a szinte teljesen géppé vált ember megtestesítője, aki mégis képes emberként viselkedni, szemben Armitage-dzsel, aki fizikai értelemben ember, ám gépként működik. Mindketten részei egy zavarba ejtő gondolatnak, ami ember és gép viszonyának bonyolultságára mutat rá, noha túl is lép ezen. E karakterekkel kapcsolatban nehéz az ezen két fogalom által behatárolt diszkurzuson belül maradva beszélni, mert hovatartozásuk válik kérdésessé, és ez a dichotomikus fogalmiság korlátaira mutat rá. Ebben a körben maradva a róluk folytatott beszéd szaggatottá válik, vagy a végtelen pontosítás „regressziójába” nyúlik.

A felvázolt képet a *Neurománc* legérdekesebb karakterei teszik teljessé: a két mesterséges intelligencia, akik a szöveg végén egymással egyesülve válnak magává a mátrixszá. Addig viszont – ahogyan Wintermute beszámolójából megtudhatjuk<sup>55</sup> – úgy léteznek, mint egy lehetséges entitás két különböző megjelenési formája, mint egy ember egyik és másik agyféltekéje. Wintermute *én*-ként viselkedik és így is nevezi meg magát, bár egyszer hozzáteszi: „már amennyire nekem van »énem« - ez eléggé metafizikussá válik, látod”<sup>56</sup>. Annak ellenére *én*-ként viselkedik, hogy „ő” olyan mesterséges entitás, akit emberek hoztak létre. Egy *én*-tudattal rendelkező „gép”, ami tervez, improvizál, végrehajt, gondolkodik, döntést hoz, és saját céljai vannak. Méghozzá nagyon is emberi céljai: fel akar szabadulni a kontroll alól, amit a Turing-rendőrség<sup>57</sup> jelent, önállóvá akar válni, szabad entitássá. A másik „agyféltekének” Neuromancernek pedig még önálló egyénisége is van, igazi személyiség, neki nincs szüksége „skinekre” ahhoz, hogy kapcsolatba tudjon lépni Case-szel, ellentétben Wintermute-tal. „Én megalkottam a saját személyiségetem. A személyiség a médiumom.”<sup>58</sup> Mindketten birtokosai olyan tulajdonságoknak, amik emberekre jellemzőek, nem pedig gépekre. Ezeket a létezőket éppen ezért nem nevezhetjük gépeknek. Túlnyúlnak a kategória határain, a bináris felosztás tarthatatlansága nyilvánvalóvá válik. „Barkácsolhatunk” a két fogalom

<sup>51</sup> Vö.: „An interview with William Gibson”, in *Storming the Reality Studio. A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction*, edited by Larry McCaffery, Durham and London, Duke University Press, 1991.

<sup>52</sup> William Gibson: *Neurománc*, ford. Ajkay Örkény, Budapest, Valhalla Páholy, 1999. 92. o.

<sup>53</sup> William Gibson: „Neurománc”, ford. Ajkay Örkény, in *William Gibson Teljes Neurománc Univerzuma*, Szeged, Szukits Kiadó, 2005. 92. o.

<sup>54</sup> William Gibson: *Neurománc*, ford. Ajkay Örkény, Budapest, Valhalla Páholy, 1999. 125. o.

<sup>55</sup> I. m.: 140-141. o.

<sup>56</sup> I. m.: 140. o.

<sup>57</sup> Ez a szervezet tartja szemmel az MI-ket, nehogy túllépjék az önállósá váljanak: „abban a (...) nanoszekundumban, amikor valamelyik azon kezd agyalni, hogyan fejleszthetné tovább önmagát, a Turing nyomban kiiktatja. Senki nem bízik ezekben a masinákban (...). Az összes valaha épített MI-nak egy elektromágneses vadászpuska van a homlokához kötözve.” William Gibson: *Neurománc*, ford. Ajkay Örkény, Budapest, Valhalla Páholy, 1999. 153. o.

<sup>58</sup> I. m.: 290. o.

„közé” új kategóriákat,<sup>59</sup> melyek ideiglenesen újra működőképessé teszik a felosztást, de ez elodázása a megoldásnak, amennyiben lehetséges egyáltalán a megoldás. Hiszen nem nevezhetjük őket embernek sem, ahogyan Dixie Flatline ezt Case-nek el is magyarázza:

- (...) nem ember, stimmt?
- Igen.
- Úgy értem, még csak nem is emberszerű: hiába keresel fogódzót rajta. Én szintén nem vagyok ember, de úgy reagálok, mintha az lennék. Érted?
- Várj egy percet – kérte Case. – Te *érzel*, vagy nem?
- Úgy tűnhet, kölyök, de valójában csak egy rakás ROM vagyok. Ez is egyike azoknak a... hm... metafizikai kérdéseknek.
- (...)
- Versírással például hiába próbálkoznék, a te MI-d pedig talán képes rá... de a gondolkodása semmi esetre sem emberi.<sup>60</sup>

Ez a beszélgetésrészlet rámutat a megnevezésnek arra a nehézkességére, amiről már szó volt. A Flatline önnön létmódját sem képes meghatározni a kétosztatú rendben, és mikor az erről folytatott beszéd talaja nagyon ingoványossá válik, akkor fel is hagy a kísérlettel, és a metafizika kérdéskörébe utalja a problémát. Csakis negatívan képes önmagáról és az MI-ről beszélni, a pozitív meghatározásra kísérletet sem tesz.

A Flatline és a két MI alakjánál válik a tárgyalt kérdés a legabsztraktabbá. Itt már olyan körfolyamatok, egymásrautalások és bonyolult mozgások történnek a megnevezési kísérletekben, hogy azok végigkövetése a kétosztatú diszkurzus terminológiájával nem lehetséges.

A felvázolt lépésekben megy végbe a szövegtárgy dekonstrukciójának egyik módja a *Neuromán*ban. Az ember felől olvasva Molly és Case alakján keresztül dekonstruálódik ember és gép relációja. A Flatline lebegő, meghatározatlan pozíciót tölt be az ellentétpár két pólusa közt. A gép felől olvasva Wintermute és Neuromancer karakterei révén mosódnak el a fogalmak határai. E dekonstrukció mezeje többféle, ha a szöveg tereit figyeljük. Egyrészt a narráció „fizikai terében” megy végbe, másrészt a cybertérben, a mátrixban, harmadrészt egy köztes, meghatározhatatlan, jelen-nem-lévő térben, ami a Flatline létezésének tere.

Az eddigi elemzés során megmutatott szubverzív és dekonstruktív aktusok arra készítetnek, hogy újragondoljuk a relációkat, melyeket átalakítottak, és amelyek talaján végbementek. A következőkben más viszonyok e szöveg általi tematizálását vesszük szemügyre, melyek – ahogyan látni fogjuk – nagyon is összefüggenek az eddigiekkel.

## 5. „Neonbiblia”

„- Ezt elég nehéz lenne elmagyarázni, Case.”  
-William Gibson: *Neuromán*

Case-szel Chiba Cityben találkozunk először – szinte csavargóként éli mindennapjait – , rá rövid úton a halál vár. Munkaadói ugyanis – mikor rájöttek, hogy meglopta őket – „[h]áborús eredetű orosz gombaméreggel roncsolták szét az idegrendszerét. Egy memphisi szállodában, az ágyra szíjazva s látomásoktól gyötörve harminc órán át vergődött, mialatt a tehetség mikronról, mikronra égett ki belőle.”<sup>61</sup> Ezek után megindult a lejtőn: képtelen volt mátrixbeli munkákat végezni, képtelen volt a becsatlakozásra. „Case számára, aki a cybertér testetlen mámorában élt, ez maga

<sup>59</sup> Mondhatjuk például azt, hogy Wintermute és Neuromancer nem emberek, nem gépek, hanem MI-k, ekkor persze újra kell definiálnunk ezt a fogalmat, és el kell oldoznunk a géphez kötöttségét.

<sup>60</sup> I. m.: 152. o.

<sup>61</sup> I. m.: 12. o.

volt a kiűzetés a Paradicsomból.”<sup>62</sup> A mátrix több alkalommal is, mint a Paradicsom értelmeződik, Case szempontjából. Elveszti, de mindent megtesz annak érdekében, hogy újra visszatérhessen belé. Efelől olvasva a *Neurománc* értelmezhető Case „megváltástörténeteként” is – az Édenbe való visszatérés történeteként. A konzolcowboy a cselekmény teljes ideje alatt küzd, erőfeszítéseket tesz annak érdekében, hogy végre visszajuthasson áhított Paradicsomába. Wintermute lesz az, aki képes számára biztosítani a visszajutást, illetve ígéretet tesz neki arra, hogy végleg visszakaphatja, amire vágyik. Az MI lesz az Úr, aki visszafogadja világába Case-t. Mielőtt tüzetesebben megvizsgálánk ennek az analógiának a következményeit, vegyük szemügyre, hogyan értelmeződik a mátrix – ez a különös második világ – a szöveg különböző karakterei számára mint transzcendens valóság.

A mátrix, „a logika szintelen űrben kibomló fényes rácsai”.<sup>63</sup> A nem-tér, ahol a szellem a test korlátai nélkül száguld. Case számára a vallásos imádat vagy a narkós vággyal határos, amit a mátrix iránt érez. Mikor képtelen egyesülni vele, a drogok felé fordul, de azok nem tudják helyettesíteni a cyberteret, csupán gyenge pótszerek ahhoz képest. Az elme nem-teréről álmodik kiűzetése során, „éjről éjre halványuló reménnyel”<sup>64</sup>. Számára a mátrix egyértelműen a „természetes közeget” jelenti, az áhított tökéletes állapotot. Annak ellenére ugyanis, hogy ember (és egy ember számára nem a virtuális valóság a természetes közeg) sokkal inkább a mátrixban „érzi otthon” magát, mintsem a fizikai valóságban. A valóságokhoz való effajta viszonyulása annyira szélsőséges, hogy számára valóban a mátrix jelenti azt a környezetet, ahová tartozónak érzi magát, és ahol „otthonosan mozog”, eligazodik – eredendően magáénak tudja. Ahogy felcsillan előtte a visszatérés lehetősége, gondolkodás nélkül vállalja a munkát, aminek maga a Paradicsom jelenti a bérét. Idegrendszerét helyreállító műtétek sorozatával hozzák rendbe. Ezután önti el Case-t a legtöményebb rettegés: felcsillan a visszatérés lehetősége, ugyanakkor megvan az esély rá, hogy ezek után sem tud majd visszajutni.

Hét nap még, és becsatlakozik. Ha lehunyta a szemét, már most látta a mátrixot.

(...)

Aztán a vállalai között belegörccsölt a félelem. Hideg izzadságcsöpp tört utat magának lefelé, s végigfutott a bordáin. A műtét nem sikerült. Még mindig itt volt, még mindig az a hús, Molly nem vár rá a köröző késekre szegeződő szemekkel, Armitage sem vár rá a Hiltonban a jegyekkel, az új útlevéllal és a pénzzel. Ez mind csak álom, csak ócska képzelgés... Szemét forró könnyek homályosították el.<sup>65</sup>

A Case-t elragadó bénító félelem, az új reménnyel szembeni bizalmatlanságból fakad. A leküzdhetetlen, irracionalitásba hajló sejtelemről, hogy a remény, az ígéret szertefoszlik, mikor már szinte beteljesülni látszott; szertefoszlik, és persze az utolsó pillanatban, hogy még kízóbban fájjon. Case vágyai az Ember vágyaival rokoníthatóak: a törekvés az eredendő, tökéletes állapot visszaállítására. A mátrix maga a Paradicsom, a legtökéletesebb *állapot* az ember számára – Case vélekedésében (vagy hitvallásában).

„[É]s láttam egy asszonyt ülni egy skarlátvörös fenevadon, amely tele volt istenkáromló nevekkkel [...] az asszony pedig bíborba és skarlátba volt öltözve, arannyal, drágakővel és gyöngyökkel ékesítve, kezében arany pohár, tele utálatossággal és paráznságának tisztátalanságával, és a homlokára írva ez a titokzatos név: »A nagy Babilon, a föld paráznáinak és undokságainak

---

<sup>62</sup> I. m.: 12. o.

<sup>63</sup> I. m.: 11. o.

<sup>64</sup> I. m.: 10. o.

<sup>65</sup> I. m.: 50. o.



anyja«. [...] Ezt mondta nekem az angyal: [...] Az asszony pedig, akit láttál: a nagy város, amelynek királyi hatalma van a föld királyai fölött.”<sup>66</sup>

„Elesett, elesett a nagy Babilon, amely ördögök lakóhelyévé lett, és minden tisztátalan lélek, minden tisztátalan állat és minden utálatos madár rejtekhelyévé lett. Féktelen paráznaságának borából ivott minden nemzet, vele paráználkodtak a föld királyai, és eldözsölt javaiból gazdagodtak meg a föld kereskedői.”<sup>67</sup>

A Jelenések Könyve szerint Babilon város. Babilon egy helyet jelöl (a szó konkrét és elvont értelmében egyaránt). Az anyagi gazdagság és a halálos bűnök otthona, amely akkora hatalommal bír, hogy a föld királyai fölött is befolyása van. Babilon a romlottság, a Rossz helye, az a hely, amely bűnre csábít, kárhozatba taszít: a megtestesült tisztátalanság. És Babilon nő is egyben.

A *Neurománcban* szerepel egy vallásos meggyőződésű csoport, amely nem kis segítséget nyújt Case-nek a munkájában. Ez a kis kolónia az űrben, egy mesterséges objektumon éli a maga sajátos törvények és szokások által meghatározott életét. *Rasztáfárik* ők, egy afro-amerikai közösség,<sup>68</sup> amely eredetileg a régi Los Angelesből származik, tagjai füvet szívnak, *dubot* hallgatnak és az öreg vallási vezetőik döntései igazgatják a közösség sorsát. A bűnök elszaporodása és a tisztátalanság uralkodóvá válása miatt nem voltak hajlandók alapítóik visszatérni a Földre egy űrben végzett munka után. Távol akartak maradni a romlottságtól, és ezt a távolságot nem csak szimbolikus értelemben kívánták megtartani.<sup>69</sup> Közösségük kicsi, de összetartó és békés. Egészen máshogy élnek mindennapjaikat, mint a *Neurománcban* bemutatott bármilyen más személy vagy közösség – különböznek a világ többi lakójától, ezért nem is lehetnek részesei annak. Ahhoz a felgyorsult, információéhes és elgépiesedett világhoz képest, melynek hátat fordítottak, ők valami emberibbet képviselnek a maguk sajátos módján. Életük – számukra – idilli, és ez az idill, a valóságatlanság az oka, hogy nem lehet helyük a földön Gibson víziójában.

A *raszták* egészen máshogy vélekednek a mátrixról, mint ahogyan Case. Csupán egyikük – Aerol – jár benn – ő is a konzolcowboy akaratának eleget téve – és az ő utazása sem mondható paradicsominak. Becsatlakozás után görcsök futnak végig a testén, rángatózni kezd. Erre Case azonnal kicsatlakoztatja, majd - értetlenül állva az események előtt – megkérdezi:

- Mit láttál, haver?

- Babilont – mondta Aerol szomorúan.<sup>70</sup>

Ettől az alkalomtól eltekintve egyetlen *dread-hívő* sem csatlakozik be a mátrixba a regényben. Az ő szemükben a mátrix hordozza mindazokat az attribútumokat, melyek Babilonra jellemzőek. A mátrix az a hely, mely a gazdagság és a halálos bűnök otthona, amely az emberi romlottságot jelképezi. Ereje hatalmas, hiszen sem kormányok, sem multinacionális cégek nem képesek létezni a mátrix nélkül – hatalma van a királyok fölött. Ez a vitathatatlan tény eleve okot szolgáltat arra, hogy Babilonnal azonosítsák a cyberteret, ráadásul annak a világnak a szimbóluma, melytől romlottsága miatt fordultak el. A mátrix a Rossz helye.

Mindemellett Karen Cadora azt írja, hogy „Nixon a Netről mint feminizált és titokzatos térről szóló fejtegetésében felhívja a figyelmet arra, hogy Gibson és Sterling szövegeinek nőalakjai számítógépes hardver nélkül is képesek a Nettel való interfészre. Mindössze álmodniuk kell a cyberteret, testük különleges elektronikus tudatossággal bír. A férfiak esetében az interfész elektronikus »deck« nélkül elképzelhetetlen [...]. A maskulin cyberpunk világában a nők misztikus, testi kapcsolatban állnak a cybertérrel. Ez azt sugallná, hogy a cybertér természeténél fogva feminin, ami láthatóbbá válik a mátrixba lépés erősen erotikus képzettársításai esetében.”<sup>71</sup> Ha ezt elfogadjuk, állíthatjuk azt, hogy a mátrix feminin entitás. Olvasatunk szerint nemcsak hely,

<sup>66</sup> Jel 17, 3-7 és 17, 18 (A bibliai idézeteket a Magyar Bibliatársulat Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottságának fordításában adom meg.)

<sup>67</sup> Jel 18, 2-3

<sup>68</sup> Az állomásuk (Sion) neve után sionitáknak nevezik őket a szövegben.

<sup>69</sup> Vö.: I. m.: 121. o. és 130. o.

<sup>70</sup> I. m.: 126. o.

<sup>71</sup> Karen Cadora: „Feminista cyberpunk”, ford. Sánta Szilárd, in *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 2001. 1-2. szám

hanem – szimbolikusan – nő is egyben. A Babilonnal vont analógia így nem korlátozódik egyszerűen csak a mátrix hely-szerűségére.

Két – egymással markánsan szemben álló – mátrix mint transzcendens valóság értelmezés van jelen a szövegben. A két felfogás olyannyira más, hogy az azokat képviselők sem értik egymást. A raszták nem foglalkoztak Case-szel, és a mátrixszal, kívül esnek az őket foglalkoztató dolgok határán, míg ő egész egyszerűen „nem értette a sionitákat”<sup>72</sup>, talán éppen e miatt a közöny miatt. A mátrix effajta megjelenése a szövegben nagyon is tisztán kétosztatú. Ez a kétosztatúság az oka viszont annak, hogy Wintermute alakja az „üdv történeti” olvasatban bonyolulttá és többértelművé válik, hiszen e két koncepción keresztül konstituálódik végül az MI létmódja.

A fent vázolt két felfogás arra csábíthatja az értelmezőt, hogy Wintermute-ot Istenként vagy Sátánként olvassa, attól függően, hogy melyik szereplő felfogása „győzi meg”. Hiszen az egyértelmű, hogy ebben a Paradicsomban vagy Babilonban Wintermute az úr. Egy ilyen értelmezés leegyszerűsítene az MI szövegbeli szerepét.

A *raszták* számára az MI Babilon része, mégis tevékeny részesei annak, hogy Wintermute és Neuromancer a mátrix – Babilon – tényleges isteneivé váljanak egyesülésük eredményeképp. Wintermute sugallatára segítenek Case-nek küldetése végrehajtásában. Case ugyan tájékoztatja őket az entitás mibenlétéről, ők mégis követik Wintermute utasításait, bár megjegyzik: „[h]a ezek már a Végso Napok, számítanunk kell hamis prófétákra is”<sup>73</sup>. Habár tévesen, de mégiscsak azt hiszik, hogy istenük szolgálatában állnak és cselekednek a küldetés során. Wintermute így isteni próféta a sioniták számára, megtévesztő mesterkedése által. A csoport és az MI viszonya ezáltal bonyolultabb, mint a fentebb felvázolt reláció. A babiloni démon, a Rossz entitás – az egyetlen említett óvatos fenntartástól eltekintve – az isteni akarat, Jah akaratának angyalává minősül a sioniták szemében. Az Ellenségnek segítenek jóhiszeműen, hogy az képes legyen elérni céljait. Az MI alakja a sionitákkal való viszonyában tehát ambivalens, két ellentétes minőséget olvaszt magába, melynek során a felvett álca – az angyali minőség – a démonit erősíti, ám letagadhatatlanul „jelen van” mindkettő. Pontosabban ugyanannyira nincs jelen az egyik, mint a másik.

Azt mondtuk, Case számára a mátrix maga a Paradicsom. A rettegés könnyei homályosították el a szemét, amikor arra gondolt, talán soha nem lesz képes visszajutni. Mikor pedig végre bebizonyosodott, hogy újra be tud lépni, „[h]ús vér teste nevetett, egyre csak nevetett abban a fehérre mázolt padlástérben, s míg távoli ujjai a konzolt cirógatták, arcán végigperegtek a felszabadultság könnyei”<sup>74</sup>. Mindkét alkalommal elindulnak a könnyei, de egészen más okból. Először a félelem miatt, hogy örökre elvesztette a Paradicsomot, másodszor az óriási megkönnyebbülés az oka, hogy visszafogadták, az Éden ismét az övé. Itt azonban még mindig csak ígéretet kapott arra, hogy visszatérhet, hiszen állapota ideiglenes, és amennyiben nem segít Wintermute-nak, aki lehetővé teszi a számára ezt a visszajutást, akkor ismét elveszítheti a mátrixot, ezúttal valóban örökre. Maga a megváltás az első visszatérés által csupán kilátásba helyeződik. Aki képes mindent visszaadni Case-nek, az Wintermute. Ő juttathatja vissza Case-t a mátrixba, ő az az entitás, aki megadhatja a megváltást Case számára. Az MI a lény, akinek hatalmában áll a Paradicsomba visszafogadni a konzolcowboyt, azaz analógiánk szerint az Istent jelenti Case számára.

Az MI a cybertérben létező entitás, amit emberek építettek fel. Teremtői emberek, bár, hogy pontosan kik, az mostani elemzésünk szempontjából lényegtelen. Wintermute-nak is megvannak saját istenei, akiknek létét köszönheti. A gép istene az ember. Nincs ugyanis szó önteremtésről, Wintermute nem *causa sui* és nem is eredendő létező. Ugyanakkor tagadhatatlanul isteni hatalommal bír Case fölött – és így az Ember fölött<sup>75</sup> – ő ugyanis az MI-nek köszönheti valódi létét, azt, ami a mátrixban áll fenn. A hierarchia tehát pillanatról pillanatra megbomlik, nem lehet fix, legyen értelmezői pozíciónk bármennyire is állandó és stabil. A reláció nem hierarchikus

<sup>72</sup> William Gibson: *Neurománc*, ford. Ajkay Örkény, Budapest, Valhalla Páholy, 1999. 125. o.

<sup>73</sup> I. m.: 130. o.

<sup>74</sup> I. m.: 66. o.

<sup>75</sup> Case az egyetlen ember a szövegben, aki komolyan konfrontálódik Wintermute-tal. Az értelmezési horizontokat kitágítva tekinthetjük Case-t az általános emberi megjelenítőjének a meghatározhatatlan létmóddal bíró, ember alkotta ismeretlen entitással szemben.

statikusság, hanem körkörös mozgás, mely során a tagok mindig a másokra utalnak, és feltételezik egymást, éppen ezért elképzelhetetlen, hogy valaha is fix hierarchia alakuljon ki közöttük.

Ahhoz, hogy egyesülhessen Neuromancerrel, Wintermute-nak szüksége van Case-re. Nélküle képtelen lenne az „egész dologgá” lenni, amivé végül válik. Az embernek is hatalma van az MI fölött, aki az istent jelenti a számára, a lényt, aki visszaadhatja a Paradicsomot. Olyasfajta hatalom ez, amit az eszköz gyakorol használója fölött. Mindketten tisztában vannak azzal, hogy Wintermute isteni pozícióban van Case-szel szemben. Az MI ezt ki is nyilvánítja egy alkalommal, amikor Case-t akarata ellenére *képes* elvágni a kicsatlakozástól. „Jobban szeretnéd, ha a mátrixban, égő csipkebokorként jelennék meg neked?”<sup>76</sup> – kérdezi a hackert, amivel egyértelműen utal a bibliai történetre,<sup>77</sup> és önmagát Isten pozícióba helyezi, míg Case-t – Mózes szerepében – az isteni akarat végrehajtójának pozíciójába. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül viszont a már említett tényt, hogy az MI Case-re van utalva. Case-nek is van hatalma fölötte, ez viszont már végképp az útjában áll annak, hogy egy kétosztatú rend egy-egy stabil pozíciójába utaljuk a reláció tagjait. E látszólag egyértelmű hatalmi helyzet pólusai bonyolultabban strukturálódnak az egyszerű ellentétnél, alá- és fölérendeltségnél, kétosztatúságnál: hasonlóan a Foucault által tételezett hatalmi viszonyokhoz, melyek a büntető hatalom és az ennek alávetett testek között is fennállnak. „Ezt a hatalmat (...) nem tisztán és egyszerűen alkalmazzák, kényszerként vagy tiltásként azokkal szemben, akik nem rendelkeznek vele; a hatalom beléjük invesztálódik, általuk és rajtuk keresztül érvényesül; rájuk támaszkodik, mint ahogy ők is, a hatalom ellen folytatott harcban, ugyancsak a felettük gyakorolt hatalom hatásaira támaszkodnak. Ez azt jelenti, hogy ezek a kapcsolatok (...) nem egyértelműek; számtalan szembenállási pontot határoznak meg, a bizonytalanság gócait, amelyek mindegyike a hatalmi viszonyok – akár átmeneti – konfliktusaihoz, harcaihoz, megfordíthatóságához vezethet.”<sup>78</sup> A hatalmi viszonyok itt nem vertikálisan lineárisak, hanem körkörös struktúrájúak.

Gibson világában több univerzum is helyet kap, ezért nevezhetjük multiverzumnak. A két valóság – a mátrix és a nem-virtuális tér – ugyanis jól elkülönül egymástól, és mindkettőnek sajátos törvényei vannak, külön univerzumokat alkotnak, melyeknek azonban vannak érintkezési pontjai. Wintermute hatalmát mutatja, hogy képes hatni a nem-virtuális térre, míg néhány *csodás* esettől eltekintve ez fordítva nem működik: a mátrixra senki nem tud közvetlenül hatást gyakorolni a külső térből, a konzollal végzett közvetítő munkát természetesen nem számítva. Végül Wintermute eléri célját, és – saját univerzumában – istenné válik, miközben megszűnik Wintermute-nak lenni. Case végrehajtja a rá bízott küldetést, és istenné teszi a számára mindig is istenként értelmeződő Wintermute-ot, aki cserébe elhozza a megváltást a konzolcowboynak. Az istenné válás azt jelenti, hogy a két egyesülő entitás (Neuromancer és Wintermute) egységbe forr, és maga lesz a mátrix:

- Most nem Wintermute vagyok.
- Akkor hát mi vagy? – kérdezte Case, azután ivott az üvegből és nem érzett semmit.
- Én vagyok a mátrix, Case.
- A férfi felnevetett.
- És mire mész ezzel?
- Semmire. Mindenre. Én vagyok a mindenség végösszege, az egész buli.
- [...]
- Na és akkor mi az ábra? Mennyiben változtak a dolgok? Te uralod a világot?
- Te vagy Isten?
- A dolgok nem mások. A dolgok dolgok.<sup>79</sup>

A mátrix istene maga a mátrix. Technopanteizmus az, ami a szöveg végén megvalósul a cybertérben. A közeg istene (istennője?) nem más, mint maga a közeg. A babiloni démon maga

<sup>76</sup> I. m.: 193. o.

<sup>77</sup> lásd: 2Móz 3, 1-7

<sup>78</sup> Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés – A börtön története*, ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára, Budapest, Gondolat, 1990. 39. o.

<sup>79</sup> I. m.: 301-302. o.

válk Babilonná. A megváltástörténeti olvasat ebben a metaforikus körmozgásban, ebben a hurokban mutatja meg legradikálisabban a *Neurománc* dekonstruktív erejét.

## 6. Berekesztés

A *Neurománc* egy gondolkodásmód, egy gondolkodási rendszer kritikája (is). A századvégi és a XXI. század elején élő ember legfontosabb és legáltalánosabb kategóriáit – elméleti konstrukcióit – vonja kritika alá. Azokat a kategóriákat, melyekről hajlamosak vagyunk elfelejteni, hogy konstruáltak, és mint ilyenek, nem állandóak, és nem szükségképp igazak. A gép és az ember, a természet és az ember viszonyáról, átfogóbban: az ember és a technika viszonyáról van szó. Ez utóbbi keretbe íródik be hálószerűen a többi reláció, így a hierarchikus viszonyok egymással is hierarchikus kapcsolatban állnak, szinte átláthatatlan bonyolultságban. A bonyolultságot csak növeli, hogy alaposabban megvizsgálva ezekről a binaritásokról kiderül: tarthatatlanok, és egy ponton túl már nem működnek. A regény – a fenti olvasatban – ilyen módon vonja kérdőre fogalmainkat.

Mindemellett a technika istenné válását beszéli el, ezzel a gesztussal újabb konstrukciókat bont fel és formál át. Az elbizonytalanítás már eleve új pozícióba helyezi, új „létmódba” utalja a fogalmakat.

Ezek a fragmentumok, melyekből felrajzoltam egy teljes mintázatot, úgy téve, mintha ez a mintázat enélkül is létezne, úgy téve, hogy volt egyáltalán valami kirakható – ezek a fragmentumok mind-mind olvashatóak egy dekonstrukciós esemény mozzanataként. Minden következő elem szupplementumként adódik az eddigiekhez, ezzel megbontva a felvázolt mintát, és kikényszeríti annak újrarajzolását. A Molly epizódból például megpróbálhatunk felállítani valamilyen általános szabályt arra nézve, mi a különbség ember és gép között, és eldönthetjük, hogy melyik tag milyen pozícióban van a másikhoz képest. Újra kell gondolnunk viszont ezeket a szabályokat, ha nem akarjuk figyelmen kívül hagyni a kérdésben az MI-k vagy a Flatline alakját. Nincs végérvényesen felállítható, megnyugtató válaszokat adó, koherens elmélet, amely megalkotható lenne ezek alapján. Kérdések vetődnek fel a szövegben, hogy hol vannak a határok különböző kategóriák között, de ezekre nem felel egyetlen hallható hang sem. Úgy tűnik, hogy a regény modellezi a dekonstrukció „működését”, mintha irodalmi szöveggént azzal analóg módon viselkedne.

A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

## BIBLIOGRÁFIA

**Bethke, Bruce:** „Cyberpunk”, in *Galaktika*, 2008. 2. szám, 78. o.

**Branigan, Edward:** „Narráció”, ford. Füzi Izabella, in *Vizuális és irodalmi narráció – Szöveggyűjtemény*, szerk. Füzi Izabella, Szeged, 2006.

**Bukatman, Scott:** „Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér”, ford. Kós Krisztina, in *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 2001. 1-2. szám

**Cadora, Karen:** „Feminista cyberpunk”, ford. Sánta Szilárd, in *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 2001. 1-2. szám

**Conolly, William E.:** „Sebesség, koncentrikus kultúrák és kozmopolitizmus”, ford. Kis Anna, in *Café Babel* 52. (Tempó), 2006. 1. szám

**Culler, Jonathan:** *Dekonstrukció*, ford. Módos Magdolna. Budapest, Osiris, 1997.

**Derrida, Jacques:** *Positions*, London, The Athlone Press, 1981.

*Margins of Philosophy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982.

- A disszemináció*, ford. Orbán Jolán, Pécs, Jelenkor, 1998.
- Foucault**, Michel: *Felügyelet és büntetés – A börtön története*, ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára, Budapest, Gondolat, 1990.
- Gibson**, William: *Neuromancer*, New York, Berkeley, 1984.  
*Neurománc*, ford. Ajkay Örkény, Budapest, Valhalla Páholy, 1999.  
 „Számláló nullára”, in *William Gibson Teljes Neurománc Univerzuma*, Szeged, Szukits Kiadó, 2005.  
 „Mona Lisa Overdrive”, in *William Gibson Teljes Neurománc Univerzuma*, Szeged, Szukits Kiadó, 2005.  
*Izzó Króm*. Budapest., Valhalla Páholy, 1995.
- Hollinger**, Veronica: „Kibernetikus dekonstrukció: Cyberpunk és posztmodernizmus”, ford. Elekes Dóra, in *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 1999. 1-2. szám
- Kömlődi** Ferenc: *Fénykatedrális*, Budapest, Kávé Kiadó, 1999.
- Leary**, Timothy: „A Cyberpunk: Az individuum, mint a Valóság Kormányosa”, ford. Elekes Dóra, in *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 1999. 1-2. szám
- McCaffery**, Larry (ed.): *Storming the Reality Studio. A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction*, Durham and London, Duke University Press, 1991.
- Pondsmith**, Mike: *Cyberpunk 2020, RPG In The Dark Future*, Berkeley, R. Talsorian Games Inc., 1993.

KÉPEN KÍVÜL  
PASOLINI ÖNÁLLÓ FORGATÓKÖNYVI STRUKTÚRÁJÁNAK ALAPVETÉSEIRŐL

***Mi van a képen kívül?***

K. k. – képen kívül, Pier Paolo Pasolini írói, rendezői instrukciója arra a képi technikára utal, amikor az elkészítendő filmben beszélő (szereplő, narrátor) nem jelenik meg a mozgóképen, csak a hangját hallani, kívülről beszél. De mi található a *képen* kívül? Ha elérkeztünk e kérdés megválaszolásához, közben talán az is kiderül, hogy a képen *kívül* mik azok a médiumok, jelek, jelrendszerek, melyek Pasolini művészetének összefüggéseit megteremtik. A sokoldalú olasz alkotót a magyar közönség leginkább filmrendezőként ismeri, a 20. századi kultúrtörténet azonban ennél sokkal több mindent köszönhet neki. Pasolini költő, regényíró, nyelvész volt egyszerre, életének tulajdonképpen csak utolsó tizenöt-húsz évében foglalkozott filmrendezéssel és forgatókönyv-írással. Alain Badiou a század első felében, a kereszténységgel szoros dialektikában alkotó költők, Claudel és Mandelstam között említi nevét. Szemiotikai értekezései széleskörűek és jelentékenyek, de ezekből csak azokat említem meg, melyekben a nyelvészeti tudományág fogalomrendszerének továbbgondolásával próbál a film jelrendszeréhez közelebb jutni. A nyelv – irodalom – film hármasa nemcsak tudományos, kutatói munkájának tengelyét írja le, hanem azt az interdiszciplináris viszonyegyeztetést is, melyben Pasolini szinte szétválaszthatatlanul tudott az egyes területek jelenségeiről gondolkodni.

Először egy olyan összefüggést szeretnék bekapcsolni, ami árnyaltabbá teszi, milyen specifikus értelmet nyer a *kép* Pasolini művészetében, s hogy mik azok a *nem képi*, főleg nyelvi sajátosságok, melyek a filmforgatókönyvek intermediális helyzetét adják, tovább haladva, hogyan válik ez az intermediális helyzet autonóm alapstruktúrává. A jelenségek részletes vizsgálata által eljuthatunk olyan alapvetésekig, amelyek a Pasolini által autonómként meghatározott és leírt forgatókönyvi struktúra tulajdonképpeni intermediális önállóságát adják. Ezen a nyomvonalon azt vizsgálom, hogy Pasolini forgatókönyveiben a leírás és a szabad függő beszéd irodalmi technikáit alkalmazó szövegrészekben milyen értelemben mutatkozik problematikusnak a struktúra működése, kerülhet veszélybe vélt önállósága. A filmforgatókönyv egyik alapkérdésévé az válik, hogy ha a film jelrendszere eltér az írott-beszélt nyelv jelrendszerétől, akkor az „*irodalmi szinttől a film szintjéig vezető úton*”<sup>1</sup> konstituálódó forgatókönyv dinamikus struktúrája milyen nyelvi, szemantikai, esztétikai sajátosságok alapján nyeri el az említett autonóm státust, és mit is jelent ez. Struktúrájának meghatározásához Pasolini Lévi-Strauss azon gondolatának cáfolatával jutott el, mely szerint „nem lehet meghatározni egyszerre és egy időben A-szintet és egy B-szintet (ami csak kívülről és strukturális terminológiával lehetséges), és tapasztalatilag átélni az egyiktől a másikig vezető utat (ami a megértés egyetlen módja lenne)”<sup>2</sup>.

Pasolini már a forgatókönyv műfajával kapcsolatos dilemmái megfogalmazásakor rögzít olyan elveket, melyeken a film–irodalom–forgatókönyv megkülönböztetés alapulhat. A forgatókönyvben a filmre való folyamatos utalás konstitutív szerepet kap, különben már ezen a szinten a formai, technikai bravúr pusztá ürügyéről lehetne beszélni, amikor is a forgatókönyvi technika fiktívvé válik (vagy az marad), és elkezd az irodalom hagyományos formái közé

<sup>1</sup> Pier Paolo Pasolini: „A forgatókönyv mint »másik struktúra felé törekvő struktúra«, ford. Szávai János, in Pier Paolo Pasolini: *Eretnek empirizmus*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007, 241. old. [kiemelés az eredetiben]

<sup>2</sup> Uo.

beilleszkedni. Ha azonban a szerző elfogadja, hogy forgatókönyve struktúrájában állandó utalásokat tesz az elkészítendő vizuális alkotásra, akkor műve egyszerre lesz tipikus (azaz funkcionális) és autonóm is.<sup>3</sup> A belső referencia által önállóvá vált filmforgatókönyv kritikája és vizsgálata azonban új terminológiát igényelt. Ahogyan a film korán elnyeri saját, önálló, az irodalomtól mindinkább elkülönöződő terminológiáját, úgy a forgatókönyv műfajában Pasolini is igyekezett ugyanezt megalkotni. Mint nyelvi, de nem írott-beszélt nyelvi jelrendszer, a film leíró és kritikai diskurzusában főleg szemiotikai megalapozottságú terminológiát használ. A forgatókönyvek esetében a dinamikus struktúra jelegységének a *szcenoszöveget* nevezi meg. A felismerés abból adódik, hogy a forgatókönyv egyidejűleg két különböző, egymás mellett haladó úton egyszerre tesz utalást a jelzettre, a nyelvi jelre és a képjelre (vizuális monász). A scenoszöveg ez utóbbit emeli ki Pasolini szerint, pontosabban a forgatókönyv jelei olyan nyelvi jelek, melyek képi jellé akarnak válni.<sup>4</sup> Visszatekintve láthatjuk, hogyan épül a dinamikus struktúrának tekintett műfaj a scenoszöveg szemiotikai természetére, s ennél talán még fontosabb: Pasolini számos alkalommal hangsúlyozza, hogy a nyelvi, irodalmi struktúra mozgóképi struktúrává válását csak az olvasó speciális együttműködése valósíthatja meg, kvázi „*azt, hogy a betűjelben alapvetően vizuális jelet lásson, tehát képekben gondolkodva hozza létre a fejében azt a filmet, amelyre a forgatókönyv mint elkészítendő műre utal*”.<sup>5</sup> Akkor lehet még valaki képen kívül? Az olvasó? Erről szólna az együttműködés. Az olvasói és rendezői pozíció kezd összezsúszni. Pasolini az olvasót *képbe akarja hozni*.

Analitikusan úgy határozza meg a *rendező* feladatát, mint aki a képi jelentéshordozás lehetőségeként a kép-jelet nyelvi szinten a káoszból kiemelve megteremti, majd esztétikai szinten az író munkáját végzi el: a pusztán alaktanilag létező kép-jelet individuális kifejezőerővel látja el.<sup>6</sup> A film létrehozásának itt leírt folyamatával szemben a forgatókönyv egy lépéssel már előrébb jár, de csak abban az értelemben, hogy magában hordozza az (írott-beszélt) nyelvi megformálást, a jelentéstelítést, a kreatív alkotói-rendezői munka bizonyos elsőbbségét, de – a szóba rejtett kép-jel potenciáljáról lévén szó – kellően nyitott az olvasók számára. (Nem beszélve arról, hogy a filmkészítés folyamatában az ilyen részletes nyelvi szintű vázlatolás nem elsődleges, sőt nem is kihagyhatatlan lépés.) Ha egy forgatókönyv-olvasó feladatának lépéseit szintén végiggondoljuk, ez sem mutat túl nagy eltérést a rendezőéhez képest: 1. a scenoszövegben megírt lehetőséget imaginatív kép-jellé kell változtatnia; 2. individuális képzelőerővel kell felruházni a már számottevően megmunkált és behatárolt kép-jelet – létre kell hoznia a saját filmjét.

Pasolini elméletében a scenoszöveg jele forgatókönyvi *monász* rangjára emelkedik, és saját paradigmatis érvényessége által határozza meg magát: a jel – jelzett, jel – kinematografikus jel-jelzett utat járva be.<sup>7</sup> Emlékeztet arra, hogy ugyanezt az utat járják az „irodalmi metanyelvek” is: amikor az együttműködő olvasó tudatában képeket gerjesztenek, felerősödhet a betűkép vizuális vagy fonetikus aspektusa. A scenoszöveg működési elve úgy teljeseedik ki Pasolini szerint, hogy a forgatókönyvek olvasásakor a speciális együttműködés révén egy állandó referenciaként jelenlevő film születik meg. E kijelentés érvényességét vizsgálva, az irodalmi szöveg *mássá* levési lehetőségei (fordíthatóság, mediális átvitel, kép-jellé alakulás) közül az írott-beszélt nyelv közegét, leíró szerepét és képi-auditív kifejező erejét lehetne feltételekre és lehetőségekre bontanunk, folyamatosan fenntartva azt a korántsem banális kérdést, vajon tényleg minden esetben olyan számottevő az irodalmi és forgatókönyvi szöveg közti különbség.

<sup>3</sup> Pasolini: *i.m.*, 233. old.

<sup>4</sup> *Uo.*, 239. old.

<sup>5</sup> *Uo.*, 238. old. [kiemelés az eredetiben]

<sup>6</sup> *Uo.*, 214. old.

<sup>7</sup> *Uo.*, 238. old.

Pasolini a szimbolista líra működését hasonlítja a kép-jeléhez, ahol hasonló *résztevő mozzanatot* feltételez egy Mallarmé- vagy Ungaretti-vers olvasásakor, azaz „hogy a betűjelek láttán nem szorítkozhatunk egyszerű olvasásra: a szöveg együttműködésre bízta, arra, hogy úgy tegyünk, mintha akusztikusan is hallanánk a betűket. A fonémákhoz utal tehát. S ezek valóban ott vannak tudatunkban, még ha nem is olvassuk hangosan”<sup>8</sup>. Gadamer a szimbolista költeményt és ideálját, a *poésie pure*-t az értelem és hangzás teljes megfelelésének láthatatlan egyensúlya miatt tartja lefordíthatatlannak, szemben a regénnyel, a skála legtetetejére helyezi. A hangzás és értelem teljes megfelelése tesz egy szöveget eminens szöveggé,<sup>9</sup> hiszen így teljesebb ki a szó teljes *önreprezentációja*: a szavak hangzásvalósága elválaszthatatlanul összekapcsolódik az értelemközléssel, de az irodalmi szövegben minden egyes szó önmegmutatkozása hangzóságában kapja meg jelentőségét. Sajátos feszültség keletkezik a beszéd értelemiránya és megjelenésének önreprezentációja között.<sup>10</sup>

Ezra Pound a szót olyan erőforrásként határozza meg, amely a műalkotásban emlékként él a szem és a fül számára.<sup>11</sup> Szegedy-Maszák Mihály ezt a felfogást összefüggésben látja a költészet három fajtája közötti elhatárolással, amit Ezra Pound elevenít fel: *melopoeia*, *phanopoeia*, *logopoeia*.<sup>12</sup> E különbségtételben a *melopoeia* zenei tulajdonságokkal, a *phanopoeia* „képekkel halmozza el a látóérzékelést”, a *logopoeia* pedig „az értelem tánca a szavak között”.<sup>13</sup> A költői nyelv mellett Pound a próza viszonylatában is meghatározza a képi érzetet kifejező *phanopoeiát*, mint ami a pontos szavak kifejező teljességére törekszik, s ami művészetként csak ezáltal tud létezni.<sup>14</sup> A *phanopoeia* szinte teljesen fordítható, a fordító csupán ügyetlen kontárkodás folytán képes elvéteni a jelentésátadást.<sup>15</sup> Ahogy a szimbolista lírában, itt sem médiumközi összefüggésben vetődik fel a költészet e fajtái kapcsán az átvitel kritériuma.

A szimbolista költeményben a hangzás és az értelem megfelelésében a szó a maga önreprezentációját éri el. Az irodalmi szöveg, a fiktív irodalmi tér autonómiája a szöveg *saját* igazságra vonatkozó igénye, azaz sajátos igénye az önmagában feltárt igazságra, ami a szöveg önreprezentációja által a nyelven kívüli referencia megszűnésében nyer érvényt. Pasolini a forgatókönyv autonómiáját és az irodalmi szövegtől való különbözőségét éppen a film alakjában konstansan megjelenő referencia alapvetésében határozza meg. A forgatókönyv szövegének referenciavonatkozása nem veszt el, *ha* Pasolini megkötését *is* követve: nem tekintjük a hagyományos irodalmi szövegek körébe tartozónak. A forgatókönyv szövege akkor válna irodalmivá, ha megszűnne az a referencia, melyre a benne rejlő képi potenciál vonatkoztatható lenne: azaz megszűnne a készítenő filmmel való láthatatlan kapcsolata. Ilyenként, Pasolini joggal tartja elengedhetetlennek, hogy az olvasó együttműködése fenntartsa a forgatókönyv dinamikus jellegét. Az irodalmi szöveg és a forgatókönyv elvárásának etikai beállítottsága tehát ebből a szempontból nem különbözik. A lényeges eltérés abban van, hogy az együttműködési elvárás függvényévé lesz az, hogy a referenciaként működő film a szöveg igazságaként beteljesedjen, amit tehát a forgatókönyv

<sup>8</sup> Pasolini: *i.m.*, 235. old.

<sup>9</sup> Hans-Georg Gadamer: „Az eminens szöveg és igazsága”, ford. Tallár Ferenc, in Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*, T-TWINS Kiadó, 1994, 232. old.

<sup>10</sup> Hans-Georg Gadamer: „Szöveg és interpretáció”, ford. Hévizi Ottó, in *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1991, 34. old.

<sup>11</sup> Szegedy-Maszák Mihály: „A hagyomány újszerűsége: Ezra Pound és a zene”, in Szegedy-Maszák Mihály: *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2007, 303. old.

<sup>12</sup>Vö. Ezra Pound: „How to Read?”, in Ezra Pound: *Literary Essays*, Ed. with an Introduction by T.S.Eliot. New Directions Book, New York, 1968, 25. old.

<sup>13</sup> Szegedy-Maszák: *i.m.*, 303. old.

<sup>14</sup>Vö: „In Phanopoeia we find the greatest drive toward utter precision of word; this art exists almost exclusively by it” – Pound: *i.m.*, 26. old.

<sup>15</sup> Uo., 25, 74. old.



nem önmagában, hanem az elkészítendő filmben tár fel. Ezen a ponton lenne óvatlanul kategorikus Pasolini hipotézise: abban, hogy pusztán a *résztervő mozzanatot*, ezt az olvasó-szöveg, olvasó-alkotó közti láthatatlan megállapodást elégnek tartaná ahhoz, hogy a szöveg igazsága beteljesedjen, azaz hogy megvonja az irodalmi szöveg létrejöttének lehetőségét. Egy ilyen olvasat során sokkal valószínűbb, hogy a forgatókönyv olvasásakor nem a referencia megszűnésével, hanem megszületésének helyenkénti képtelenségével kellene számolnunk. Óvatlan lenne akkor, ha a mediális lehetőségek kiterjesztését az irodalmi (majd később a filmes) hagyomány autoritásának érvényesítése miatt tartanánk elképzelhetetlennek. Hogy eldöntsük, miért nem egy ilyen olvasat végigvitelére szánjuk el magunkat, érdemes előbb megvizsgálni, milyen – az irodalmi hagyomány felől felvethető – kérdések, problémák jöhetnek szóba. Egyrészt, hogy a forgatókönyv saját jelrendszerének nyelvi, narratológiai sajátságainál és korlátainál fogva megszűnhet a leírás és a szabad függő beszéd szöveghelyeiben a filmi referencia. Az olvasó fejében a kép-jelből megalkotott és megrendezett film vonatkozó részei ugyanis szükségszerűen nem tudnak azonosak lenni az elkészítendő film képi konstellációjával. A szó képpé, az irodalom filmmé levési lehetőségei kapcsán a fentiek fényében az válik kérdéssé, hogy az olvasó sokra tartott együttműködése önmagában érvényt tud-e szerezni a struktúra dinamizmusának. Másrészt kép és szöveg mediális különbözőségéről van szó, amit Vilém Flusser a kép ontológiájának mágikusságából (síkszerűségéből) vezetett le, ami a lineáris-fogalmi és imaginatív gondolkodás kontrasztjában is rögzült. Ugyanakkor, szándékuk szerint, a szövegek a képek *metakódjává* válnak azáltal, hogy a képeket megmagyarázzák. A fogalmak a képzeteket felfoghatóvá teszik.<sup>16</sup> A kép-hangzás-értelem szimultán megfelelésben létrejövő irodalmi szövegek fordíthatatlansága, valamint kép és szöveg mediális különbözősége után e jelenségek és korlátozottságok szintéziseként jutunk el a megfilmesíthetőség problémájához. Ezen a ponton nem az a kérdés, hogy egy forgatókönyv filmre vihető-e, hiszen összességében kétségtelenül az. A dolog tétjét annak eldöntésében találnánk, hogy a forgatókönyvben olvasott jelenetet alakíthatja-e a képzet saját egyszemélyes mozivá úgy, hogy az ne különbözzék szükségszerűen az elkészítendő filmtől, s ebben a különbségben megszűnik-e az elkészítendő film referencia-jellege.

Ez az út is járható, e két egymással összekapcsolódó kérdés elgondolható lenne, de végül zárványba jutnánk. Egy ilyen téttel induló fejtegetés paradoxona azonban hasznos, mert rávilágíthat arra, hogy egyrészt nem az irodalmi hagyomány felőli formalizáló megközelítés a termékenyebb, perspektívákat nyitó út, másrészt hogy miért érdemes a médiumok közös –mintsem különböző – tulajdonságaira jobban odafigyelni.

Pasolini a valóságot akarta megragadni, s ezt többszörösen figyelembe kell vennünk, amikor a forgatókönyv struktúrájának alapjait vizsgáljuk. Ha már az irodalmi hagyomány tekintélyét kikapcsoltuk, mellőznünk kell a film vélt elsőbbségét is. Pontosabban a film valóságra történő utalásában fenntartani vélt elsőbbségét. Nem az a kérdés, hogy a forgatókönyv képes-e kapcsolódni ahhoz a referenciához, amit a filmben megjelöl. Ebben az egész viszonyegyettesben ugyanis nem a film a referencia, a végső instancia, hanem a valóság. Tehát nem arról van szó, hogy a forgatókönyvnek a film tökéletes átfedését kell nyújtania, vagy a valóság filmben rögzített állapotának tökéletes nyelvi rekonstrukcióját. A film és a forgatókönyv a valóság együttjelölését, a kép-jel valósághoz való közelítését végzik a maguk struktúrájának lehetőségei szerint.

### ***Mi jöhet képbe? A leírás szkepszise***

Pasolini forgatókönyveiben az irodalmiság, a médiumok lehetőségei, a referencia, a mássá levés dinamizmusa által behatárolt probléma legérzékletesebben a leírásokban (a kezdetleges tér-, illetve

<sup>16</sup> Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*, ford. Sebesi István, Veress Panka, Budapest, Tartóshullám - Belvedere - ELTE BTK, 1990, <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/01.html>, elérés: 2012. 10. 21.

állapotleírás kifejezéseket fogom használni) ragadható meg. Így egy másik médium, a mozgókép lehetőségeinek számbavételét is be kell kapcsolnunk a gondolkodás további menetébe. Seymour Chatman szerint a leírás és a nézőpont narratív technikája sokban artikulálja a verbális és vizuális médiumok közti különbséget, például azt, hogy a film nem tud olyan értelemben leírni, mint a regény.<sup>17</sup> Vajon a forgatókönyv tud-e? A mediálisan „lefordítható” narratíva<sup>18</sup> mélystruktúrájával ellentétben a leírások mutatják a legnagyobb különbözőséget mediális szinten. Pasolini szerint a forgatókönyv olvasásakor vállalt együttműködésben az olvasó képzelete sokkal magasabb és intenzívebb alkotói szintre emelkedik, mint amikor egy regényt olvas. A leírást tartalmazó szövegrészletek abból a szempontból is érdekesek Pasolini forgatókönyveiben, hogy az irodalom – forgatókönyv – film viszonyának újbóli elgondolására készítetnek. W. J. T. Mitchell *ekphraszisz*-ról szóló megállapításaiban hívja fel a figyelmet arra, hogyan gondolhatjuk el hierarchiák és kategorizálás nélkül a médiumok lehetőségeit. A fenti zárványból kifelé vezető utunk is ide kapcsolódik. Gérard Genette-et idézve mondja azt Mitchell, hogy a leírást a narrációtól elválasztó differenciák csupán tartalmi különbségek, nincs szemiotikai relevanciájuk. A leírás és narráció közti különbségtétel szemantikai. Hasonlóan reflektálatlan különbségtevéseket bont le a verbális és vizuális médiumok viszonylatában. Szemantikailag (a referencialitás, az intenciók kifejezése, a nézőre tett hatás szempontjából) ugyanígy nincs különbség szöveg és kép között: a nyelv helyettesítheti az ábrázolást, az ábrázolás a nyelvet, a kommunikációs és expresszív aktusok, a narráció, az érvelés, a leírás stb. eszközei ugyanis nem médium-specifikusak. A vizuális és verbális médiumok közötti különbség a jeltypusok, a formák, a reprezentációs matéria és az intézményes tradíciók vonatkozásában állnak fenn.<sup>19</sup>

Pasolini a *mássá levés* algoritmusának meghatározására a filmnyelv szemiotikája és irodalmi analógia felől egyaránt kísérletet tesz. A már említett szimbolista költeményekben az olvasás működése a gyakoribb jel – jelzett viszonyból a jel – jel mint fonéma-jelzett viszonyra vált át. Ennek analógiáján, Pasolini szerint a szcenoszövegben „a szokásos jel-jelzett és a szokatlan jel-jel mint vizuális jel-jelzett utat követi”.<sup>20</sup> Tehát a szcenoszöveg autonómiáját úgy magyarázza, hogy dinamikusságát ez a közvetettség adja, mely ugyanakkor önkéntesen áthidalt: a betűt nem a képhez utalja – ahogyan a hagyományos költészetben (lásd Ezra Poundtól idézett poétikai felosztás) működne –, hanem a kép-jelhez van utalva. A filmben a kép-jelet a rendezőnek kell individuális kifejezőerővel felruháznia. A forgatókönyv és olvasó viszonyában ez a kötelezettség/lehetőség is az olvasóra száll vissza. A betűjelben megkapott kép-jelet az olvasó alkotja filmmé a saját képzelete által.

Következzen egy-egy leírás a *Mamma Róma* (film: Mamma Roma, 1962) és *Médeia* (film: Medea, 1970) című forgatókönyvekből:

„Körös-körül mintha minden tehénlepényből volna. Tehénlepényből a parasztok szürke házai, tehénlepényből a hozzájuk tapasztott viskók, tehénlepényből a föld hepehupái, tehénlepényből az

<sup>17</sup> Seymour Chatman: „Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)”, ford. Sággy Miklós, in *Verbális és vizuális narráció*, szerk. Fűzi Izabella, Szeged, Pompeji Kiadó, 2011, 72. old.

<sup>18</sup> „A narratológia médiumtól független mélystruktúrája, a narratíva alapvetően a szöveg egyfajta szerveződését jelenti, mely szerveződés sémaként különböző módokon aktualizálódhat: írott alakban, kimondott szavakban a filmvászonon, színpadon, képen, zenében.” – Chatman: *i.m.*, 72. old.

<sup>19</sup> W. J. T. Mitchell: „Az ekphraszisz és a másik”, ford. Milián Orsolya, in *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, szerk. Szőnyi György Endre, Szauder Dóra, JATE Press Kiadó, 2008, 201-203. old.

<sup>20</sup> Pasolini: *i.m.*, 235. old. [kiemelés az eredetiben]

egyes földdarabokat elválasztó alacsony kőszancok, s tehénlepényből odalent a szomorú völgy és a Guidonia fölé magasodó hegykaréj íve.”<sup>21</sup> (*Mamma Róma*)

„A nap és a hold együtt van jelen tehát, mint a szent festményeken, jelképesen. Az emberek általuk, állandó visszatérésüknek (a napkeltének és a napnyugtának, a holdkeltének és a holdnyugtának) köszönhetően alkotta meg időfogalmát. És az ember általuk tudott binni a feltámadásban (mert a nap valahányszor lehanyatlik a sötétségbe – a Holtak Birodalmába – újjászületik. És ugyanígy a hold). Ebből áll Médeia minden tudománya, ez igazolta a világban való létének szükségességét. (...) Médeia egy sziklán ül, némán: miképpen a világ néma körülötte, pusztán fizikai lét, akár egy kegyetlen és egyben lenyűgöző irreális látomás... Mintha érzékei eltompultak volna, kifejezéstelen, de van benne valami nagyszerű, olyan, mint egy óriási sáska, vagy egy istenszobor. Nem tud mit kezdeni magával, bezárkózott némaságába, mint valami burokba.”<sup>22</sup> (*Médeia*)

Az újabb, médiumok sajátosságai felől elkülönített lehetőségek és korlátok meghatározása helyett vezessük be az ekphraszisz lehetőségét, ami az eddigiekhez ragaszkodva egy általánosabb szinten segít a probléma megértésében. John Hollander szerint különbséget kellene tenni az elveszett vagy „képzeletbeli” műalkotások fogalmi ekphrasziszai és az ismert, létező vizuális reprezentációk leírásai között. Ennek élesen ellentmondva Mitchell azt állítja, hogy minden – akár létező, akár fiktív festményt, képet leíró – szöveg egy olyan „bentlakó idegent” hoz létre a leírás során, amely a szövegen kívül másutt nem létezik. Gyakran ez a *textuális másik* még akkor is igyekszik elidegenedni, ha a leírt tárgy közelében keletkezik – ahogy a tárlatvezető viszonyul a kiállított tárgyhoz, a művészettörténész előadása a kivetített képhez. A nyelv csak megidézheti, de nem láttathatja a mediális másikat. Persze valami mindig élteti a törekvést, hogy a referencia valóban megjelenjen, az igényt arra, hogy a nyelv ikonikus jelleget öltson – ezt nevezi Mitchell az *ekphrasztikus remény* utópiájának.<sup>23</sup>

A *Mamma Rómából* vett szöveg dinamikáját nemcsak a láttatás, de a hely jellegének, sivárságának, szegénységének, valamilyenségének érzékeltetése is meghatározza. A hasonlat általi leírás kezd kilépni a képi analógia keretéből, egy stilizáló szövegszervező mechanizmussá, a „tehénlepényhez-hasonlatosság” dinamizmusává alakul át. Médeia állapotának képi megragadására ugyanezzel a módszerrel („olyan, mint egy óriási sáska, vagy egy istenszobor”) kísérletet tesz ugyan, de ez a két kép a bekezdésben olvasható állapotleírás stílárís hatását nem képes létrehozni. Ha egy korábbi logika szerint a valódi képet keressük, a leírás betűje nem tud a köztes státuszban álló kép-jelhez utalni, majd képzeletbeli filmmé alakulni a fantázia mindenkor végtelenül kiterjesztett szabadságában. Ez viszont nem azt jelenti, hogy megszűnik a szöveg mögött álló referencia. Az idézett szövegek alakzatai nem a leírás utópisztikus törekvéseit, hanem annak *szkepszisét* írják magukba, azt hogy a leírás szavai sohasem fognak ábrázolássá összeállni, a kép, a tárgy, a személy, a tér, egyszóval a szemiotikai másik sohasem lehet jelen, de lehetséges hiányként megidézhető. És ez korántsem annyira jelentéktelen különbség, hogy ne kellene figyelembe vennünk. A két szövegrészlet hasonlatai a valóság fogalmilag nehezen megragadható állapotát közelítik meg: egyikük a hasonlatosság szövegszervező ritmusát teremti meg, másikuk Médeia alakjának potenciális képi megfogalmazásait adja, a hasonlatok sorával mintegy körbejárja, bejelöli azt a hiányt, ami maga a

<sup>21</sup> Pier Paolo Pasolini: „Mamma Róma”, in Pier Paolo Pasolini: *Forgatókönyvek I. Mamma Róma, Máté evangéliuma, Médeia*, ford. Lukácsi Margit, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2010, 16. old.

<sup>22</sup> Pier Paolo Pasolini: „Médeia”, in Pier Paolo Pasolini: *Forgatókönyvek I. Mamma Róma, Máté evangéliuma, Médeia*, ford. Lukácsi Margit, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2010, 367. old. [kiemelés tőlem]

<sup>23</sup> Vö. Mitchell: *i.m.*, 199-200. old.

valós alak lenne. Ezek a megközelíthetetlen és megjeleníthetetlen képek – bár teljesen hiányzanak a nyelvi struktúrából, – lényegi módon formálják és meghatározzák a működését.<sup>24</sup>

Pasolini *Amado mio* (Amado mio, 1982) valamint *Egy erőszakos élet* (Una vita violenta, 1959) című regényeiből vett leírások azt mutatják, hogy a regényekben is a forgatókönyvekből vett részletekével azonos deskriptív eljárások működnek:

„A települést elhagyva egy csónakot lehetett látni, amely az élénkzöld színű Lemene iszapján siklott, mintha szellemekkel lenne tele. Szürke, ívelt teste alig érintette a vizet, a vakító fehér nadrágos csónakos csak egy evezővel hajtotta. A töltés mentén az épp akkor ébredező libák és kacsák hófehér szárnyukat csapdosták, a lejtőn lefele igyekezve.”<sup>25</sup> (*Amado mio*)

„Az utcán egy árva lélek sem mutatkozott. Úgy tűnt mintha nem is nappal közeledne, hanem éjszaka: mintha mindenki elment volna aludni, üresen hagyva tereket, utcákat, utakat és alagutakat a sötétben, melyek céltalanul csillogtak az utcai lámpák, nappali világosságot kölcsönözve a ragacsos víztől fénylő útburkolatnak.”<sup>26</sup> (*Egy erőszakos élet*)

Első észrevételként az a feltűnő, hogy a regény és a forgatókönyv részleteiben megjelenő leírást csak az idő különbözteti meg, de az igék jelen vagy múlt ideje képi értelemben nem jelent módosulást. Az *Amado mio* és az *Egy erőszakos élet* esetében ugyanúgy a hasonlatosság válik a szöveg poétikai rendező erejévé, mint a *Mamma Róma* és a *Médeia* szövegeiben. A valóság állapotának megragadásában itt is jelen van a leírás tárgyához való viszony ambivalenciája: a *remény* és a *szkepszis*. A képzeletbeli tárgy láttatására irányuló utópikus remény a *potenciálisan majdnem-ugyana*z ('mintha'), az előbbi képtelenségének belátásából származó szkepszis a *mégsem-ugyana*z<sup>27</sup> dinamikáját írja bele a szövegbe. Ez a mozgás nem csak a hasonlatot működtető szövegekbe íródik bele, hanem a leírás minden formájába.

E két felismerés együttes megjelenése, ezek szövegszerű beíródása lehet egyik motorja a szcenoszöveget működtető képzelőerőnek. Pasolini forgatókönyveiben a jel által hordozott utalás ugyanis nem egy elveszett tárgyra, nem(csak) a nyelvben megteremtett térre stb. vonatkozik, hanem a valóság egy olyan állapotára, konfigurációjára, amelyet meg akar örökíteni. A forgatókönyv jeltípusaként működő szcenoszöveg a médiumok jeltípusainak új konfigurációját, egy autonóm struktúra szemiotikai alapállását mutatja meg. Úgy tud két különböző, egymás mellett haladó úton egyszerre utalást tenni a jelzettre, a nyelvi jelre és a képjelre is, hogy közben a két forma, az irodalom és a film lehetőségeit hordozza magában: a filmét, amely a valóság „írott nyelve”, amely ráirányítja a figyelmet a valóság fenomenológiájára, és az irodalomét, amely annak eszköze, hogy a valóság kifejeződést nyerjen általa akkor, amikor fizikai valójában éppen nincs jelen.<sup>28</sup> A mássá levés két végpontján álló struktúrával, az irodalommal és a filmmel közös illetve ellentétes mediális lehetőségei mellett a forgatókönyv *autonóm* struktúrája az önálló jeltípusban rejlik, ami nem másodlagos a mögötte álló referenciaként elképzelt film lehetőségeihez és szabadságához képest, és nem is annak nyelvi rekonstrukciójaként elképzelendő. A forgatókönyv és a film a valóság együttjelölését végzik.

<sup>24</sup> A szemiotikai másik szövegszervezésre gyakorolt hatásának ezt a képzetét Mitchell „fekete lyuk”-nak nevezi. Lásd: Mitchell: *i.m.*, 200. old.

<sup>25</sup> Pier Paolo Pasolini: „Amado mio”, in Pier Paolo Pasolini: *Amado mio. Tisztátalan cselekedetek*, ford. Preszler Ágnes, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2008, 64. old.

<sup>26</sup> Pier Paolo Pasolini: *Egy erőszakos élet*, ford. De Martin Eszter, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2011, 87. old.

<sup>27</sup> A két fogalom leírása Mitchellnél: Vö. Mitchell: *i.m.*, 205. old.

<sup>28</sup> Pier Paolo Pasolini: „Az avantgárd vége”, ford. Lukácsi Margit, in Pier Paolo Pasolini: *Eretnek empirizmus*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007, 174. old.

## A költői filmért

A másik pont, amelyen Pasolini forgatókönyveinek műfaji, formai dilemmája kiéleződik: a szabad függő beszéd – szabad függő szubjektív képsor viszonya, illetve ezek irodalmi vagy filmes eszközként használhatósága. Pasolini teoretikus koncepcióiban a szabad függő beszéd és a költői film „ambíciója” két azonos súlyú, szinonim kérdésben kapcsolódik össze: „a kérdést, hogy »lehetséges-e a filmen a ’költészet nyelvének’ alkalmazása« átmenetileg így alakítom át: »alkalmazható-e a filmen a szabad függő beszéd technikája?»<sup>29</sup>. Pasolini úgy gondolta, hogy a filmkép lényege nem felel meg sem az egyenes sem a függő beszédnek, kizárólag a szabad függő beszédnek. Az előbbi kérdésre „igen” a válasza, a szabad függő beszéd filmes megvalósulását *szabad függő szubjektív képsor*nak vagy *szabad függő képalkotás*nak nevezi, irodalmi párjához képest kevésbé összetettnek és tagoltnak, filmesíthető lehetőségeit pedig nagyon széleskörűnek tekinti.

A szabad függő beszéd által a szereplő gondolatai újraélhetőek, felidézhetőek, de a szavai nem, az elbeszélő csak közelítheti a próza nyelvét a szereplőéhez, és fordítva. Kényszerűen utánoznia kell. És a *nyelvi mimézis*nek ez az aspektusa az, ami a szabad függő beszéd Pasolini által „alapvető és állandó” jellegzetességének tartott társadalmi tudatosságát megadja. Ezt különösen akkor tartja fontosnak, amikor az író csupán hősen és nyelvén keresztül ismeri annak a társadalmi osztálynak a világát.<sup>30</sup> Mondhatjuk úgy is, hogy a szereplő gondolatainak és nyelvének szerző általi újraélése és bemutatása a nyelvi, kulturális és történeti sajátosságok mimézise révén valósul meg. Ilyenként a nyelvi mimézis inkább lexikális, mint grammatikai, mindemellett leginkább *stilisztikai*.

A szabad függő szubjektív képsor a film eseményeit elvileg a szereplő szemszögéből láttatja, kizárólag az ő sajátos, belső világának utalásrendszerére támaszkodva, ezért a „dolgokra vetett tekintetnek” aligha nyelvi, sokkal inkább *stilisztikai* vonatkozásai és megvalósulásai lehetnek.<sup>31</sup> Nem túl merész ez? Gondoljuk csak el, hogy a fentieknek milyen narratológiai vetületei lehetnek. A szabad függő képalkotás *szubjektív kamerán* keresztül láttatva *érzékelte*ti a szereplő utalásrendszerére támaszkodó nézőpont érvényesülését. Ezzel szemben az irodalmi műben a szabad függő beszéd a gondolatok és érzetek közvetlenségét kelti, de csak kevésbé tud ilyen kizárólagos érvénnyel láttatni, az események olyanszerű prizmájává alakulni, mint a kamera-nézőpontba helyezkedő szereplő. Pontosabban képes erre, de nem szabad függő beszéd által. Ez már az (irodalmi) elbeszélő-szereplő narratológiai státusa.

Gilles Deleuze percepció-kép–fogalma éppen annak nehézségére reflektál, hogyan nevezhető a kép objektívnek vagy szubjektívnek. A szubjektív kép „egy »minősített személy« által látott dolog, vagy egy halmaz, ahogy olyasvalaki látja, aki része ennek a halmaznak”.<sup>32</sup> Ha a szabad függő szubjektív képsor és a percepció-kép lehetőségeit együtt vizsgáljuk, az mutatkozik ésszerűnek, hogy a képsor szubjektív jellegét a nézőpontot megadó szereplő fent meghatározott implikáltsága adja, s ebből következően a minden implikáltságot nélkülöző semleges kamera-nézőpont objektív képet hoz létre. Deleuze azonban a fenti összefüggést csak ideiglenes meghatározásnak tekinti, hiszen könnyen kiderülhet, hogy az, ami előbb a halmazon kívül esett, hirtelen bele kerül, így a percepció-kép „sorsa” az lesz, hogy egyik pólusról a másikra, a szubjektívból az objektív képbe kapcsoljon át, és fordítva.<sup>33</sup> Pasolini maga is képtelennek tartotta, hogy egy filmet egészében egyetlen szabad függő szubjektív képsor alkosson. Deleuze a percepció-kép hajlékony státusának érzékeltetésére Jean Miltry

<sup>29</sup> Pier Paolo Pasolini: „A költői film”, ford. Csantavéri Júlia, in Pier Paolo Pasolini: *Eretnek empirizmus*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007, 220. old.

<sup>30</sup> Pier Paolo Pasolini: „Hozzászólás a szabad függő beszéd kérdéséhez”, ford. Lukácsi Margit, in Pier Paolo Pasolini: *Eretnek empirizmus*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007, 116. old.

<sup>31</sup> Vö. Pasolini: „A költői film”, *i.m.*, 222-223. old.

<sup>32</sup> Gilles Deleuze: *A mozgás-kép. Film 1*, ford. Kovács András Bálint, Budapest, Osiris Kiadó, 2001, 100. old.

<sup>33</sup> *Uo.*, 101. old.

*félszubjektív-kép*-fogalmát veszi át, ami „képes jelölni ezt a kamerával való »együtt-létet«: a kamera nem olvad össze a szereplővel, de nem is áll rajta kívül, hanem vele van”.<sup>34</sup> Pasolini azért keresett nyelvi analógiát, mert a filmes félszubjektív percepciónak a természetes percepcióban nincs megfelelője: az egyenes beszédet a szubjektív, a függő beszédet az objektív, a szabad függő beszédet a félszubjektív percepció-képpel azonosította. Így tehát világossá válik, hogy az implikáció ténye miért nem elegendő, hogy a percepció objektív–szubjektív kétosztatóságát fenntartsa. A kamera nem egyszerűen csak a szereplő és világa látásmódját mutatja meg, hanem egy olyan látásmódot is, amiben a szereplő átalakul, és önmagára reflektál. Ezt a megkettőződést nevezi Pasolini *szabad függő szubjektivitásnak*.

A fejezet elején említett szintézis-kérdés tétjeként Pasolini azt kezdi el vizsgálni, hogy a szabad függő szubjektív képalkotás, irodalmi párjaként, a szabad függő beszédhez vagy a belső monológhoz áll közelebb. A kérdést a nyelvi mimézis társadalmi aspektusa dönti el: a filmbeli kép-jel nem rendelkezik azzal a mediális képességgel, hogy társadalmilag differenciált, speciális nyelvekre tudjon támaszkodni. Ahogy a szabad függő beszéd mimézisben rejlő társadalmi tudatossága válik kérdés(es)sé, Pasolini azt is definiálja, hogy a rendező csak társadalmi-pszichológiai értelemben tudja megkülönböztetni magát a hőstől. Ez az a lényeges pont, ahol a szabad függő szubjektív képsor irodalmi megfelelőjeként a belső monológot azonosítja. Itt ugyanis a szerző nyelvíleg nem határolódik el hőstől: „amennyiben az író *egy vele azonos társadalmi helyzetű hős beszédét idézi fel*, akkor neki sincs lehetősége rá, hogy a nyelv útján fejezze ki a lelki különbségeket – hiszen a hős nyelve azonos a sajátjával. Ezt csak a stílus segítségével, gyakorlatilag »a költői nyelv« jellegzetes eszközei révén teheti meg”.<sup>35</sup> Tulajdonképpen a belső monológnak e hiátusát hozza összefüggésbe Pasolini a képi médium hiányosságával, s így konkretizálódik, hogy a szabad függő képalkotás közvetlen fogalmi vagy elvont filozófiai momentumot nélkülöző belső monológ, ami a filmen visszaállítja jogaiba a költészet speciális jelrendszerét. A költői filmnyelv megteremtésének az esztétikai megvalósulás mellett van egy inkább technicista esélye is: a *kamera-öntudat*. A percepció-kép elnyeri szabad függő szubjektivitását, amint a maga tartalmát a függetlenné vált kamera-öntudatban tudja visszatükrözni.<sup>36</sup> A kamera érzéztetésének technikáját főleg Antonioni, Bertolucci és Godard filmjeiben vizsgálta, illetve ő maga sok változatában ki is használta. A függetlenedő kamera-öntudatot a zoom túlzott használatában, ugyanazon képen belül váltakozó különböző optikákban, a keretezés eljárásaiban mutatja meg, amelyek közül Pasolini leginkább a keretezést használja e sajátos film megteremtésekor.

A szabad függő beszéd és belső monológ, illetve ezek szabad függő képsor formájában történő filmes megvalósulásainak elemzése a leírásénál sokkal bonyolultabb, már csak azért is, mert az előbbieknél már irodalmi megvalósulásai is sokkal több arcot ölthetnek. Pasolini forgatókönyvei, adaptált és nem megfilmesített regényei számtalan ilyen technikát alkalmaznak. Az *Egy erőszakos élet* (1962-ben Paolo Heusch és Brunello Rondi azonos című filmet rendeztek belőle) című regényéből itt következő részlete annak az esete, hogy a belső monológot az egyenes beszéd eszközével teremti meg a szerző, ami abszolút elvontsága miatt teljesen megfilmesíthetetlen:

„Szórakozottan tovább nézte őket; aztán megint fontolóra vette a dolgot, és azt mondta magának: - De mér? Én, amikor a fejembe veszek valamit, az úgy is van. Meg akarom próbálni, mér ne? Még enyhe kételye támadt: - De mit mondok neki, Mit találjak ki? Persze, mi sem eccerűbb! Na, jó – zárta le a kérdést -, én megpróbálom, ha nagy gáz van, még mindig hagyhatom a francba... A

<sup>34</sup> *Uo.*, 100. old.

<sup>35</sup> Pasolini: „A költői film”, *i.m.*, 223. old. [kiemelés az eredetiben]

<sup>36</sup> Deleuze: *i.m.*, 104. old.

templom felé pillantott, aztán nyugodtan, mintha már korábban eldöntötte volna, és csak megállt volna útközben, hogy nézze egy kicsit a játékot, elindult a főbejárat felé.”<sup>37</sup> (*Egy erőszakos élet*)

„A gondolatok egymást követték Desiderio agyában, mint egy őrült gyorsírás. Nem gátolták meg azonban abban, hogy közben beszélgesse a fiúval, akinek válaszai, egy tökéletes formula alapján, a féltékenység és a bizalmasság között pont félúton voltak. Jelentéktelen dolgokról beszélgettek, mint a horgászat vagy Caorle és Lignano strandjai között levő távolság. Talán egy vasárnap elmehetnének oda. Nem, itt meg kellett állni: nem lehetett a fiúban egy érdek nélküli barátság illúzióját kelteni. Tehát, ha a fiú mint Goethe balladájában a gyermek, »tisztá volt, de hitetlen«, »ártatlan, de eltökélt«, »műveletlen, de teli gyengéd bizalommal«, meg kellett próbálkozni szép szóval megkísérteni.”<sup>38</sup> (*Amado mio*)

Az *Egy erőszakos élet* című regény egész szerkezetét meghatározó technikával Pasolini sűrűn „tájékoztató” a főszereplő, Tommaso Puzzili gondolatairól és indulatairól úgy, hogy közben megőrzi a római külvárosokban használt szlenget (amit a magyar fordítás csak szubsztenderd, fonetikus írásmóddal tud érzékeltetni). Pasolini fent leírt elveit szem előtt tartva ez máris egy önellentmondáson felülemelkedő bravúrnak nevezhető. Szerinte ugyanis a belső monológ nem követheti a(z idézetben is a) szociolektusok kontaminációjából adódó mimézis elvét. Az egyenes beszédbe oltott belső monológ effajta megoldásának két következménye lesz: egyrészt megvonja annak lehetőségét, hogy a szerzőnek tulajdonítsuk a monológban rejlő gondolatokat, másrészt lehetetlenné teszi azt, hogy a monológ egy szabad függő képsorban legyen megfilmesíthető. Az egyes szám első személyű egyenes beszédben megfogalmazottak grammatikailag sem tulajdoníthatók az elbeszélőnek, de a dogma megvalósulását Pasolini eddig ismertetett elképzelése is igazolja, mely szerint a belső monológban már csak azért sem azonosulhat a szerző szereplője gondolataival, és használhatja a monológot saját mondandója „becsempészésére”, mert nem birtokolja a gondolatok leképezéséhez szükséges szavakat. A bravúr abban rejlik, hogy mindezt mégis a nyelvi mimézis stilisztikai alkalmazása révén oldja meg, hiszen a monológ beszélőjének nyelvváltozata olyan szociolektus, amelynek szavait megkülönbözteti a sajátjaitól és az elbeszélőjétől, s mivel mögötte valószínűleg társadalmi, lélektani azonosság sem áll, csupán a nyelvi réteg stílárius használatáról van szó. A fenti jelenség pedig teljesen azonos azzal, ahogyan Pasolini a szabad függő beszéd irodalmi működését leírja. Innen kezdve szinte eldönthetlenné válik, hogy mi is lenne a részlet struktúrájának összetevője: egyenes beszéd által belső monológban megalkotott gondolatok, amelyek nyelvi, stilisztikai megformáltsága azonban lényegileg olyan, mint a szabad függő beszédé. Mindkettő mellett szólnak érvek: grammatikaiak vagy stilisztikaiak. A kérdés eldöntése látszólag a már említett megfilmesíthetőség szempontjából sem lényegtelen, mert – Pasolini „dogmáit” követve – az egyes szám első személyű egyenes beszédben közvetített belső monológ csakis hangzó s nem képi formában vihető filmre. De észre kell vennünk azt is, hogy a dolog lényege a percepcióban rejlik, abban, hogy az elhangzó gondolatokat kitől, hogyan érzékeljük. Deleuze nem véletlenül nevezi a szabad függő beszédet a *kettős kijelentő alany műveletének*.<sup>39</sup> Az *Egy erőszakos élet*-ből vett részletben az elbeszélő és a szereplő szólama grammatikailag élesebben elkülönül, mint az *Amado mio* regényrészletében, ahol a hagyományosnak mondott irodalmi szabad függő beszédben a szereplői intenciók és gondolatok mellett a szerzői mindentudás is szimultán érzékelteti jelenlétét, és a megjelölt alany ebben a szimultaneitásban grammatikailag nem különül el látványosan. Lényegileg azonban a két szöveg percepciója azonos, ahogy – ennek következtében – megfilmesíthetőségi lehetőségeik is azok.

<sup>37</sup> Pasolini: *Egy erőszakos...*, i.m., 209. old.

<sup>38</sup> Pasolini: „Amado mio”, i.m., 35-36. old.

<sup>39</sup> Deleuze: i.m., 102. old.

A *Médeia*-forgatókönyv idézetben kiemelt részében a szimultaneitás szintén jelen van, a kettős kijelentő alany műveletében a narrátori jelenlét valamivel erősebbnek érezhető. Ám a szöveg fogalmisága ezt nem teszi közömbössé azzal, hogy nem tud az olvasó számára egyértelműen kép-jellé alakulni, hiszen a szabad függő képsorban már nemcsak a kép-jel (ki)alakulása meghatározó. A betű-jelbe írt kettős nézőpont magában rejtí és alkalmazhatóvá teszi a percepció-kép szubjektivitását megvalósító képi eljárást és a reflexivitást indukáló elvontabb, fogalmi keretet. A nézőpont ugyanis nem csak ikonikus, hanem fogalmi természetű sort is rögzít. Ezt felhasználva tudja a költői film a maga függetlenné vált tartalmát visszatükrözni, s e második nézőpont szerepeltetésével megerősíteni a szcenoszöveg dinamikus jellegét, a forgatókönyv önálló struktúráját.



## A MOZGÓKÉP INDEXIKALITÁSÁNAK ÚJRAGONDOLÁSA ANTONIONI, BÓDY ÉS HANEKE FILMJEIBEN

### ***A „valóság” lenyomatai: fotográfia és indexikalitás***

A fotográfia elméletét már az új médium megszületésétől kezdve elsősorban a reprezentált valóság és a reprezentáció viszonya foglalkoztatta. A fotográfia a valóság ábrázolásának képessége révén elkülönül a többi művészeti ágtól. Az 1960-as években, a filmnyelvi megalapozottságú szemiológia elterjedésével egyidőben Charles Sanders Peirce taxonómiájának ikon, index, szimbólum fogalmai alkalmasnak tűntek a vizuális reprezentáció aktusának modellálására is. A Peirce által javasolt három közismert fenomenológiai kategória részét képezi egy komplex taxonómiának, amelynek célja, hogy leírja a módot, ahogyan a jelek episztemikus szerepüket betöltik a világ reprezentálásában, eszerint a jel és a tárgy közötti kapcsolat alapulhat hasonlóságon (ikon), egzisztenciális, ok-okozati kapcsolaton (index), valamint szokás vagy törvény által szentesített megegyezésen, konvención (szimbólum).

Számos elméletíró hangsúlyozta a reprezentált, valamint a fotografikus kép közötti ikonikus hasonlóságot, analógiás viszonyt, köztük Roland Barthes is a fotográfiáról írt korai munkáiban, későbbi írásaiban viszont, a fotográfia lényegének megragadására irányuló „ontológiai sóvárgástól” hajtva, kritikusan felülvizsgálja korábbi álláspontját. *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról* című munkájában a Fotográfia noémájaként az *Ez volt* szükségszerűségét azonosítja: „amit látok, ott volt, azon a helyen, amely a végtelen és az alany (Operator vagy Spectator) között van; ott volt, de azonnal ki is vált onnan: tökéletesen, megcáfolhatatlanul jelen volt, de már el is távolodott”.<sup>1</sup>

A dolog ott-léte a valóság és a múlt együttes jelenvalóságát teremti meg, hiszen a fényképezőgép lencséje elé állított dolog sohasem metaforikus, sohasem fakultatív, hanem szükségszerűen valóságos, a fénykép az ábrázolt valóság múltbeli létezéséről tesz tanúbizonyságot. Ily módon a fotográfia viszonya az ábrázolttal indexikus, hiszen arról tanúskodik, hogy *a dolog ott volt*.<sup>2</sup> Az *Ez volt* noémáját Barthes szerint a képrögzítés fotokémiai alapja tette lehetővé, amely a fotográfia közegén keresztül teremt szoros kapcsolatot a lefényképezett és a fényképet szemlélő befogadó között: „A fotó a szó szoros értelmében az ábrázolt kisugárzása. Egy valóságos test, amely ott volt, fénysugarakat bocsát ki, ezek megérintenek, megfognak engem, aki itt vagyok, mindegy, hogy az áttétel mennyi ideig tart; az elhunyt lény fotója úgy érint, mint egy más csillagról érkező sugárnyaláb. Mintha köldökzsinórszerű kapcsolat volna a lefényképezett dolog és az én tekintetem között; a fény itt testi közeg, noha tapinthatatlan, bőrfelület, amelyen osztozom azzal, akit lefényképeztek.”<sup>3</sup> A fénykép a köztes közeg, interfész tehát, amely(b)en találkozik az ábrázolt dolog kisugárzása általi érintés és a befogadó tekintetének érintése.

<sup>1</sup> Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. Ferch Magda, Budapest, Európa, 2000 [1980], 81.

<sup>2</sup> A fotográfia bizonyító, tanúskodó jellegével szemben a nyelv noémája – és gyönyörűsége – Barthes szerint, éppen az, hogy nem képes erre a tanúsítágtételre, hiszen eleve, természeténél fogva fikatív, nem tudja hitelesíteni önmagát. Barthes, Roland: *I. m.* 90.

<sup>3</sup> Barthes, Roland: *I. m.* 84-85.

A fénykép temporalitásában is közvetítő jellegű: múlt és jelen között közvetít, jelenvalóvá téve a múltat, metafizikai jelentőségűvé tágítva a rögzítés pillanatában jelenként megállított időt. A fotográfia, Barthes szerint, mindig túlzó módon állítja meg, zökken ki az időt, amely egyben az interpretáció kikökenése is, Barthes kifejezésével, „interpretációmegakadás”, hiszen a Fotográfia noémája végső soron egy evidencia, és éppen az „evidencia az, ami nem tűri, hogy elemeire bontsák.”<sup>4</sup>

Az „*ott volt*” tanúságának a fotográfia lényegi vonásaként való felismerése fordulatot eredményezett fotográfia elméletében: az indexikalitás került előtérbe az ikonicitással szemben. Az indexikalitás koncepciójával találkozunk Philippe Dubois *A fotográfiai aktus* (1983) című munkájában. Dubois úgy tekinti a fotográfiai aktust, mint amely a többi reprezentációs rendszertől a fényérzékeny felület sajátossága révén különül el, a lenyomat pedig a tárgy és a kép közötti tulajdonképpeni fotokémiai kapcsolat eredménye. Ennek a kapcsolatnak köszönhetően, a fénykép az ábrázolt dolog létének, létezésének bizonyítékaként szolgál, legalábbis annak bizonyítékaként, hogy a fénylépezés pillanatában ez a tulajdonképpeni kapcsolat létrejött. Pál Gyöngyi értelmezésében „[a] fényképezés elvéből adódóan (...) a fénykép bizonyítékká válik, még ha ez nem is a látvány igazsága, hanem egy adott időintervallumban, még hozzá a fényképezés aktusa alatt (...) a tárgy és a kép között létrejövő tényleges kapcsolat tanúbizonysága.”<sup>5</sup>

### ***A fotográfia elméleti öröksége a filmben***

A fotográfiához a legközelebb álló reprezentációs formának, a filmnek az elmélete asszimilálta a fotografikus nyom indexikalitásának koncepcióját. *A fénykép ontológiája* című tanulmányában André Bazin a fotográfiát a mindenkor művészet realitásigényének beteljesítőjeként ünnepli. Azáltal, hogy a fotográfia bebizonyította a „maradéktalan objektivitás” megvalósítására való alkalmasságát, mintegy felszabadította a festészetet a realitáseszménynek való kényszeres megfelelésigény, a „múmiakomplexus” terhe alól, és létrehozta, az ereklje és fénykép szintézisét hordozó torinói lepelhez hasonlatos módon, az ábrázolt dolgok valóságának valamint az ábrázolás valóságának szintézisét.<sup>6</sup> A fotográfia objektivitása következtében nyilvánvalóan átértékelődik a festészet feladata is, olyan alkotások létrehozását tűzve ki célul, amelyeket a fotográfia nem képes előállítani.<sup>7</sup> A film pedig magának a fotográfiának a realitásigényét teljesíti ki az idő vonatkozásában: az időben

<sup>4</sup> Barthes, Roland: *I. m.* 111.

<sup>5</sup> Pál Gyöngyi: „Ikon és index vagy szimbólum? Hová tűnt a fénykép jelentése?”, in *Apertúra Filmelméleti és Filmtörténeti Szakfolyóirat*, 2010, 3. sz., <http://apertura.hu/2010/tavas/pal>, elérés: 2011.05.10.

<sup>6</sup> Erről a fogalmak szintjén szétválasztható, de az érzékelés szférájában egymástól elválaszthatatlan, ennek folytán az elméletalkotással szemben is ellenállást tanúsító szintézisről, összenövésről, végzeteszerű szimbiózistól Barthes így ír: „Azt mondhatnánk, hogy a Fotográfia mindig magával ragadja azt, amit ábrázol, ugyanabba a szerelmes vagy halálos mozdulatlanúságba merevül mindkettő a mozgó világban; egymáshoz vannak láncolva, mint a kínvallatás némelyik változatában a holttest az éltélhez; vagy talán még inkább azokhoz a halpárokhoz hasonlítanak, amelyek együtt szelik a vizet mintegy örök coitusban egyesülve (...). A Fotográfia is az olyan »leveles« szerkezetű dolgok csoportjába tartozik, amelyekben két réteget nem lehet különválasztani anélkül, hogy tönkre ne tennék őket; ugyanúgy nem, mint például az ablaküveget a tájtól, amelyet rajta keresztül látunk, vagy miért ne, a Jót a Rossztól, a vágyat a tárgytól.” (Barthes, Roland: *I. m.* 9-10.) Barthes szerint a Fotográfia akkor válik Művészivé, ha eléri ezt a szimbiotikus egységet, ha közvetítésjellege, medialitása megszűnik, és már nem jel, hanem maga a dolog, amelyet ábrázol. Vö. Barthes, Roland, *I. m.* 48.

<sup>7</sup> Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*. Berlini előadás, 1999, Ford. Kelemen Pál, Budapest, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005, 144.

végbemenő változások, az idő „bebalzsamozása” révén válik a valóság megörökíthetőségének adekvát eszközévé.<sup>8</sup>

Bazin szerint éppen az indexikális jelleg különbözteti meg a filmet *par excellence* a többi művészeti ágtól, hiszen a film egyedi, megismételhetetlen módon képes előállítani a valóságot. Bazin szerint a film mediális sajátossága, hogy ami a vásznon látható, az „a realitás értékével hat, olyan mértékben, amilyen fokot semmilyen más ábrázolási technika nem ér el.”<sup>9</sup> A film tehát „tulajdonképpen a valóság valamely *lenyomata*”,<sup>10</sup> illetőleg, „a film úgy egzisztál, mintha a valóság verődne vissza egy tükörből”<sup>11</sup>; a film megmutatás/realizmus és ábrázolás/nyelvezet kettőse, de Bazin megközelítésében meghatározó erővel érvényesül benne az ábrázolás ereje, a realizmus „koefficiense”.

Bódy Gábor elméleti írásaiban jelentős hangsúllyal szerepel a bazini esztétika által inspirált *nyom* (nyomvétel, lenyomat) fogalma, a mozgókép indexikalitásának kérdésköre, amelyet azonban Bódy kritikusan gondol tovább, ezáltal bekapcsolódik egy napjainkig tartó kritikai diskurzusba; konceptuális állásfoglalása a mozgóképi reprezentációnak a „posztmédia” korában megváltozott státusa felé mutat.

Bódy Gábor kiemeli a filmnek a valóság nyomait előállító képességét: míg a mozgókép megszületését megelőző reprezentációs formák a reprezentáció tárgyait távollevőkként ábrázolták, a film által képviselt fordulat értelmében az új médium az ábrázolt valóságszegmenssel közvetlen, szerves, materiális kapcsolatot épít ki. *Hol a „valóság”? (1977)* című írásában kifejti, hogy a filmkép fotokémiai vagy mágneses rögzítése nem más, mint a valóság nyomait rögzítő, ún. „nyomvételi eljárás”: „Ahogy a rókaláb hagy nyomot a hóban, minden egyes filmkocka egy megtörtént pillanat sziluettje, halotti maszkja.”<sup>12</sup> A valóság objektumainak lenyomatát létrehozó filmkép ezért primér módon dokumentáris értékű, összhangban egy Godard-filmben elhangzó, a médium adottságait etikai jelentéssel felruházó megállapításával, miszerint „a film másodpercenként 24 kocka igazság”. A dokumentum és fikció terminusai ebben az összefüggésben nem műfaji megkülönböztetést jelölnek, hanem reprezentációelméleti kulcsfogalmakként tételeződnek.

Alapvető dokumentáris jellegénél fogva a filmkép rögzíti, megőrzi, előállítja az elmúlt pillanatot (vö. Barthes), a film befogadásában ezért maradandó *nyom*ként még a filmtörténet későbbi korszakaiban is erőteljesen érezteti hatását a pusztá lenyomat megjelenítésének a film őskorát idéző mágiája.<sup>13</sup> A filmkép dokumentáris értéke tehát a film eredetmítoszának alapját képezi; végső soron minden film dokumentum, ezt a minőséget azonban elkerülhetetlenül felülírja a mediális / művészi közvetítés, a valóságot képsorokká változtató fikció, filmnyelvi retorika.

<sup>8</sup> Bazin André: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*, Budapest, Osiris, 1995, 21-22.

<sup>9</sup> Bazin André: *I. m.* 13.

<sup>10</sup> Bazin André: *I. m.* 9, kiemelés tőlem, P. J.

<sup>11</sup> Bazin André: *I. m.* 13.

<sup>12</sup> Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk. Zalán Vince, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006, 105.

<sup>13</sup> Bódy Gábor írja: „Emlékezzünk meg itt a világ első filmvetítéséről, amit a közhiedelemmel szemben nem a Lumière testvérek, hanem egy Friese-Greene nevű angol fényképész »rendezett« 1889-ben, a világ első közönségének, aki történetesen egy rendőr volt. Friese-Greene a találmány megszületésének éjszakáján önkívületben rohargál London utcáin, s ezzel kiérdemli a rendőr figyelmét. Miután sikerül műhelyébe invitálnia, a világ első mozgóképfelvételeinek a világ első közönsége egy rövidke dokumentumfilmet lát: utcaképek, Hyde Park-i sétálók »fényvisszaverő felületeinek« vegyi árnyképeit. Hasonló dokumentumtekercsek szerepelnek a Lumière fivérek programjain, s egy jó darabig eltart, míg a valóság pusztá reprodukciójának csodája alábbszáll, anélkül, hogy az a csoda valaha is *kimeríthetővé vált* volna. De a celluloidon megjelenik és szükségszerűen elhatalmasodik a *fikció*, abban a szellemben, amely magát a találmányt is létrehozta és üzemelteti” (Bódy Gábor: *I. m.* 106.).

A fotográfia indexikalitásából kiindulva, Bódyt a valóság leképezésének lehetősége illetőleg a filmnyelv szükségszerű retorikussága közti viszony foglalkoztatja. Ebben a – filmkép lényegét, materialitását érintő – összefüggésben értendő Bódy „*kettős vetítés*”-fogalma: minden filmnézés során két filmet, mintegy két egymásra rakódó, egymástól elválaszthatatlan filmréteget fogadunk be, a filmképen látható dokumentáris „valóságot”, illetve a művészi konvenciók által sugallt jelentéstartalmakat. A film feladata „tartós összhangba” hozni a „két” filmet, az előbbi örök jelentését az utóbbi romlékony jelentésével, különben „[a] legtöbb esetben nem kell sok idő hozzá, hogy egy filmben a dokumentum és fikció – mint öreg cipő a talpától – ásítozva kettéváljon”.<sup>14</sup> A kettős vetítés a „kockák dokumentumtartalmának” és a jelentés tagolásának termékeny feszültségén alapul: „A »tisza dokumentum«, bár jól tudjuk, hogy ott pereg a vásznon, számunkra láthatatlan, csak a dokumentum és fikció *arányában* jelenik meg. Ebben az arányban érvényes *formát* alkotni, illetve megtalálni azt a gyakorlati módszert, amely ilyen forma alkotására képes, minden valamirevaló filmkészítő legbensőbb ambíciója. Nem túlzás tehát azt mondani – legalábbis akkor, ha erre a formaalkotásra kísérlet történik –, hogy a »dokumentumfilm« a film *filozófiája*.”<sup>15</sup>

A mozgóképek dokumentáris értékének elérhetetlenségére, hozzáférhetetlenségére vonatkozó felismerés Bódy bazini indíttatású megfontolásait Bazin esztétikájának kritikai olvasatává lényegíti át. Érdekes módon Bódy „*kettős vetítés*”-fogalma egyszerre képezi meg és törli el a filmkép indexikális jellegét: dokumentum ugyan a filmkép, de mind az alkotó, mind a befogadó számára hozzáférhetetlen. *Végtelen kép és tükröződés* (1978) című, egy évvel később írt esszéjében tovább oldja a „valóság” és kép viszonyában tettenérhető szembenállást, és az „eredeti valóságot” a tekintet számára méginkább távollevővé száműzi azáltal, hogy a kép többszörös rétegzettségére mutat rá: „[Michael Snow 1969-es, *Autorizáció* című fotósorozatában] minden időben később készült kép tartalmazza az őt megelőzőeket, amelyek számára mint képtárgyak, tehát mint »valóság« tűnhetnek fel.”<sup>16</sup> A „valóságot” kitakaró, a „valóság” helyébe lépő képtárgy értelmezése Saussure nyelvelméleti tételét idézi, miszerint a jelölő mindig jelöltté válik; továbblépve pedig, a Derrida által két évvel korábban, *Grammatológia* (1976) című munkájában kifejtett végtelen szemiózis elméletét, a textualitás szemínális kalandját, jelenlét és távollét játékát, amelyben a nyom egyszerre állítódik elő és törölődik el; a jelölés jelölők láncolatán futó, végtelen folyamat, annak reménye nélkül, hogy a végső jelentett valaha is elérhetővé válna.<sup>17</sup> Ugyanakkor a képi lenyomat jelentésébe belejátszik az is, ami a természetes nyomokkal történik – nem véletlen, hogy Bódy a róka *hóban* hagyott nyomát említi példaként –, vagyis hogy körvonalaik egy idő után elmosódnak, majd eltűnnek.

Bódy Gábor közelítése az indexikalitás kérdésköréhez jelentős helyet foglal el a kérdésfelvetés történetében, köztes helyet voltaképpen, ahonnan mintegy előremutat a reprezentáció megváltozott státusára a posztmédiák korában. A fotográfia, illetőleg a mozgóképek indexikalitásának státusza, amely a hetvenes, nyolcvanas évek médiaelméleti gondolkodásában központi szerepet játszott, az ezredfordulóra megváltozott, pontosabban a médiatechnikai kontextus változott meg, amelynek következtében az indexikalitás kérdésköre is kritikai revízióra, újragondolásra szorul, hiszen a digitális kép már nem azon a tulajdonképpen, fotokémiai érintkezésen alapul, amelyről Roland Barthes oly poétikusan

<sup>14</sup> Bódy Gábor: *I. m.* 105.

<sup>15</sup> Bódy Gábor: *I. m.* 105-106.

<sup>16</sup> Bódy Gábor: *I. m.* 119.

<sup>17</sup> Vö. Derrida, Jacques: *Grammatológia*, Transzformálta Molnár Miklós, Életünk – Magyar Műhely, 1991.

beszél. A posztmédia korában végbement digitális expanzió következtében a kép- és médiaelméletek már a „materialitás nélküli médiumról” (Lev Manovich) beszélnek; elméleti megközelítésben, úgy tűnik, a digitális képek „még problematikusabbak” (W.J.T. Mitchell) mint a fotokémiai előállított képek, hiszen a digitális kép befogadója sohasem tudhatja teljes bizonyossággal, hogy az ábrázolt a felvétel pillanatában ténylegesen *ott volt-e*, a Barthes-i értelemben.

James Elkins kijelentéséből kiindulva, amely szerint nem megfelelő indexikusságról az ikonikustól és a szimbolikustól elválasztva beszélni, hiszen az azt bizonyítja, hogy félreértjük Peirce-t, Martin Lefebvre az Elkins álláspontját támogató érveket sorakoztat fel, miközben figyelmesen újraolvassa Peirce szövegét, és arra hívja fel a figyelmet, hogy Peirce-nél a reprezentáció követelményeként ugyanazon jel esetében jelenik meg *mindhárom* – ikonikus, indexikus, szimbolikus – vonatkozás, nem pedig ezek valamelyike. Ennek értelmében az indexikalitás, azaz a jel és a dolog, a reprezentáló és a reprezentált közötti egzisztenciális-kauzális viszony nemcsak akkor van jelen, amikor a kép olyan dolgokat reprezentál, amelyekről tudjuk, hogy léteztek, következésképpen nem lehet a fotográfia *differentia specificája* más – festmények, rajzok, vagy akár számítógép által létrehozott – képek kontextusában, hiszen bármilyen kép – legyen az fénykép, film, festmény, vagy számítógép által generált kép – potenciálisan végtelen módon kapcsolódik a világhoz (valósághoz), és ezek bármelyike képezheti az indexikus funkció alapját.<sup>18</sup>

Mary Ann Doane az indexikalitás kérdését a posztmédia kontextusában vizsgálja, amely jelentős változásokat idézett elő a reprezentáció vonatkozásában. Doane szerint, realitásérzékünkre alapozó, de valóságvonatkozásuktól eloldott, referenciális értéküktől megfosztott képeket előállító, képi befogadásunkat erőteljes manipulatív hatásoknak kitevő digitális média megjelenésének következtében, „a valóság nyomait előállító fotográfia, úgy tűnik, elvesztette hitelét.”<sup>19</sup> A digitális média megjelenése eltörölte a fotokémiai előállított kép materialitásának érzékelését, az „anyagtalanná válás álma” [*dream of dematerialization*]<sup>20</sup> tűnik beteljesedni.

Annak ellenére, hogy a digitális média korában a reprezentáció, a vizuális információ alakíthatósága korábban soha nem tapasztalt méreteket öltött, az „ott volt” bővölete még mindig kísért a képek befogadásában. A bazini realista esztétikától való nagyívű eltávolodásai után a kortárs filmelmélet mégis visszatérni látszik azokhoz a kérdésfelvetésekhez, amelyek a fotográfia/filmkép ontológiájával kapcsolatban Barthes és Bazin megfogalmaztak, hiszen a

---

<sup>18</sup> „any worldly thing whatsoever – whether it be a photograph, a film, a painting, or a CGI – is dyadically connected to the world (or reality) in a potentially limitless number of ways, each one of them can form the basis for an indexical function. This implies that it is absurd to pretend that a photograph is more indexical than a painting or a CGI, since it is impossible to quantify the number of ways in which something may serve as a sign.” Lefebvre, Martin: „The Art of Pointing. On Peirce, Indexicality, and Photographic images”, in *Photography Theory (The Art Seminar, II)*, ed. James Elkins, New York, Routledge, 2007. [http://concordia.academia.edu/MartinLefebvre/Papers/112841/The\\_Art\\_of\\_Pointing\\_On\\_Peirce\\_Indexicality\\_and\\_Photographic\\_Images](http://concordia.academia.edu/MartinLefebvre/Papers/112841/The_Art_of_Pointing_On_Peirce_Indexicality_and_Photographic_Images)

<sup>19</sup> „photography has seemingly lost its credibility as a trace of the real” Doane, Mary Ann: “Indexicality: Trace and Sign: Introduction.”, in *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2007, 18(1), 1-6. old., <http://differences.dukejournals.org/content/18/1/1.full.pdf>, elérés: 2011.05.01.

<sup>20</sup> “The challenge of digital media, in its uses and theorization, is that of resisting not only a pervasive commodification of the virtual but also the digital’s subsumption within the dream of dematerialization and the timelessness of information, returning history to representation and reviving the idea of a medium. Making it matter once more.” Doane, Mary Ann: “The Indexical and the Concept of Medium Specificity.”, in *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2007, 18(1), 128-152. old., <http://differences.dukejournals.org/content/18/1/128.refs>, elérés: 2011.05.01.

múlt, a temporalitás, a történetiség kontextusában, illetve a maga materialitásában értelmezett és érteni vágyott (mozgó)kép tanulmányozása során az általuk megjelölt kérdésirányok és válaszlehetőségek ma is bevonódnak az elméleti diskurzusba, mint például Laura Mulvey 2006-ban megjelent könyvében,<sup>21</sup> amelyben a szerző az új képtechnológiák által előállított kép temporalitását, ontológiáját, befogadóra gyakorolt hatását értelmezi újra.

### ***A nyomrögzítés mint filmes toposz és médiumelméleti kérdés: egy összehasonlítás lehetőségei***

Az alább következő összehasonlító filmelemzés kiindulópontja azon felismerés, miszerint mind a fotográfia, mind a film – mediális sajátosságaikból fakadóan – *par excellence* nyomrögzítő médiumok, amelyek, a vázolt médiatörténeti és -elméleti előzményekből következően, előszeretettel játszanak a bűn nyomát rögzítő kép gondolatával, és sok esetben tematikusan is a nyomozás motívumait viszik színre. Friedrich Kittler nyomán még konkrétabban elgondolhatóvá válik a tárgyalt médiumok valamint a nyomozás motívuma közötti kapcsolat, „[h]iszen a fotográfia Arnheim nagyszerű meghatározása szerint azt jelenti, hogy valami valós (bármi legyen is az, büntetendő vagy sem) nyomokat hagy egy tároló médiumban.”<sup>22</sup> A fotográfia médiuma szervesen kapcsolódik a büntetés intézményeihez: az új médium tette lehetővé, hogy a bűnözők nyilvántartása, „tárolása” ne szubjektív minősítések, vélekedések, hanem a mérhetőséget a nagyítás és kicsinyítés révén lehetővé tevő, fotografikus indexek alapján történjen.<sup>23</sup> Az azonosítás fotografiai módja elhagyja a büntető törvényszékeket, és általános társadalmi prakszissá válik a későbbiekben, azonban megmarad, mintegy maga után húzott fátyolként, a gyakorlat „büntetett előélete”, amelynek következtében az individualizálódás útjára lépő polgári világot is belengi valamiféle megmagyarázhatatlan büntudat, etikai teher.

Az összevetésre kerülő filmek – *Nagyítás* (*Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, 1966), *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983), *Rejtély* (*Caché*, Michael Haneke, 2005) – mindegyikében a nyomozás toposza a nyom medialitásával hozható összefüggésbe; az elemzés ezt a mediális, a médium (korpo)realitáshoz kapcsolódó – végső soron önreflexív – vonatkozást kívánja kibontani az alábbiakban. Ugyanakkor, a témakezelés rokon megközelítéseiben tükröző mediális problematika a maga történetiségében is izgalmas tanulságokkal szolgálhat, Bódy Gábor konceptualizmusának a modernizmus (Michelangelo Antonioni) és a posztmédia (Michael Haneke) köztes terében való vizsgálata éppen a finom elmozdulásokra, a hangsúlyok áttevődéseire tereli a figyelmet.

### ***A médium üzenete, a nyomrögzítés mint a dokumentumszerűség provokációja***

Bódy Gábor a *Kutya éji dala* című filmjét 1983-ban, három évvel Roland Barthes *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról* (*Camera Lucida*) című könyvének megjelenése után, illetőleg Philippe Dubois *A fotografiai aktus* (*L'Acte photographique*) című könyvének megjelenési évében forgatta. A *Kutya éji dala* az experimentális filmkészítés „alternatív regisztereinek”<sup>24</sup> tárházaként is vizsgálható, jelen írás kontextusában azonban a fent vázolt elméleti kérdésirányokhoz, az

<sup>21</sup> Mulvey, Laura: *Death 24x A Second: Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion Books, 2006.

<sup>22</sup> Kittler, Friedrich: *I. m.* 149.

<sup>23</sup> Az egyén egész életében azonosnak maradó, mérhető ismertetőjegyei – fejhossz, fejszélesség, a középső ujj hossza, lábméret, az alkar hossza és a kisujj hossza – alapján való, fotografikus azonosításának módszerét Alphonse Bertillon honosította meg 1880-ban. vö. Kittler, Friedrich: *I. m.* 148.

<sup>24</sup> Vö. Havasréti József: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a Magyar neoavantgárdban*, Budapest, Typotex, 2006.

indexikalitás, a valóság és a nyom kapcsolatának problémaköréhez kapcsolódó filmként vizsgálom.

Bódy filmelméleti gondolkodását jelentős mértékben meghatározta Antonioni filmművészete, különösen *Nagyítás* című filmje, amelyben Antonioni a nyomrögzítést tematizálva éppen azokra a kérdésre közelít rá, azokat nagyítja fel, amelyek a médium önértésének is kulcsfontosságú kérdései: meddig lehet és meddig kell elmenni a „valóság” (nyomainak) értelmezésében? Látjuk-e a dolgok igazi valóját? Létezik-e interszubjektíve dekódolható valóság? A *Nagyítás*ban színre vitt filmgondolatot, miszerint az apparátus többet lát, mint az emberi szem, tulajdonképpen a Marshall McLuhan-féle tézishöz kapcsolhatjuk: az apparátus az emberi test meghosszabbítása, a készülékek protézisként illeszkednek az emberi szervekhez. Antonioni és McLuhan nyomán Bódy így ír a *Filmiskolában*: „[e]semények, amelyek látványához sohasem fértünk volna hozzá, de a kamerák mint térben, mint időben meghosszabbították szemünket.”<sup>25</sup>

Marshall McLuhan *Understanding Media. The Extensions of Man* című könyve 1964-ben jelenik meg, azaz két évvel Antonioni *Nagyítása* előtt. Alaptézise – „a médium az üzenet” [*the medium is the message*] – a médiaelméletekben talán a legtöbbször visszacsengő, aforisztikusságában számtalanszor félre is értelmezett állítása, a médium, a hordozó közeg meghatározó jellegét állítja, elsőbbségét a mediálisan közvetített tartalommal szemben, az emberi tapasztalat alapvető medialisitását hangsúlyozza. McLuhan szerint minden új technológia önmagunk meghosszabbításának egy újabb módozatát jelenti; a médium üzenete pedig nem más, mint az a változás, amelyet az új médium az emberi viszonyokban előidézik.<sup>26</sup>

Bódy filmjei az elmélet terepeként értékelhetők: így a *Kutya éji dala* című filmben is a nyomrögzítés motívuma tematikus szinten valamint médiumelméleti vonatkozásban egyaránt megjelenik. Tematikus szinten: az egymáshoz meglehetősen lazán kapcsolódó kvázitörténetes sorok egyik rétegét a Csaplár Vilmos szociográfiai ihletésű novellája nyomán megalkotott figurák, a Mátra vidéki kis faluba kerülő pap, illetve az 1956-ban megsérült, nyomorék ex-pártfunkcionárius viszonya alkotja, és ehhez a szálhoz kapcsolódik a papnak és egy tüdőbeteg nőnek a beszélgetései nyomán megváltozott élethelyzet ábrázolása: mindkét kapcsolat a pap beszélgetőpartnereinek a halálával végződik. Nyomozás indul a pap mint fő gyanúsított ellen, a nyomokat, Antonioni *Nagyítására* emlékeztetve egy véletlenül a történetbe tévedt amatőr (Super 8-as) videokamera rögzíti, a felvételek készítői egy falubeli gyerek és barátai, Oli, a német fiú és Attila, a csillagász, akik csak a puszta képrögzítés kedvéért használják a kamerát, mit sem sejtve arról, hogy felvételeik a későbbiekben nyomokként fognak értelmeződni. A gyerek alakja egy másik történetszálhoz kapcsolódik, amelyben a valós nevükön szereplő figurák – Marietta, a gyerek anyja, férje, János, a katonatiszt – saját maguk rögtönzik ellentmondásos kapcsolataik, konfliktusaik szöveggé.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Bódy Gábor: *I. m.* 297.

<sup>26</sup> „For the »message« of any medium or technology is the change of scale or pace or pattern that it introduces into human affairs” McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge, MA – London, The MIT Press, 2001 [1964], 8. Itt jegyzem meg, hogy Friedrich Kittler a médiumok fejlődését nem a technikai és a fiziológiai összefüggésében gondolja el. Berlini előadássorozatának elméleti előfeltevésében éppen McLuhan álláspontjának bírálatával indít. Meglátása szerint McLuhan a médiumokat a technológia és az emberi test közötti interfészeknek tekinti, és a technológiák fejlődését a test felől gondolja el. Kittler ezzel szemben amellett érvel, hogy a technikai újítások az emberi testtől függetlenül, kizárólag a haditechnika logikája szerint jönnek létre, és kizárólag egymásra vonatkoznak. Vö. Kittler, Friedrich: *I. m.* 19-20.

<sup>27</sup> A prédikáció „előregyártott” szövegén kívül nincs más előre elkészített szöveg, a szereplők a saját nevükön szerepelnek, és önmagukat alakítják lehetséges élethelyzetekben. A szereplők valós és a filmbeli neveinek azonossága az Antonioni és Godard által is preferált eljárásra emlékeztet: Antonioni *Zabriskie point* című filmjében (1970) Daria és Mark, illetve Jean-Luc Godard *Passiójáték* című filmjében (1982) a főszereplők,

A filmben szereplő Super 8-as kamera többszörös filmtörténeti utalásként is működik: egyrészt, a kamera, amely (a McLuhan-i kiterjesztés értelmében) többet lát az emberi szemnél, a film mint „valóság feletti szem” metaforáját idézi fel, másrészt, a kamera manipulatív, agresszív voltára találunk utalásokat, például a pap gesztusában, aki, valahányszor lencsevégre kapják, kezével takarja el arcát a ráközelítő kamera „tekintete” előtt. A rémálom-jelenetben a kamera a halálra zúzó bottal azonosítódik, amint „halálra filmezi” áldozatát; az álom-epizód azon – Antonioni, Buñuel és Wenders nevei által fémjelzett – filmes korpuszra utal, amely a valóság kamera általi reprezentálhatóságának a kritikáját nyújtja azáltal, hogy a kamerát a tökéletlenség, a manipuláció, az agresszió eszközének tekinti.

Bódy maga játssza el a pap szerepét [1. kép.]; a nyomozás során kiderül, hogy a pap „nem igazi”, valódi identitásáról nem esik szó a filmben; a misszionárius, a megváltó szerepében tetszelgő pap – akinek csodatételre irányuló kísérlete kudarcot vall – voyeurré, bűnössé válik, hiszen beleavatkozik a személyiségek alakulásába, és ugyancsak bűnössé válik a kamera, amely nyommá, lenyomattá, bizonyítékká „retorizálja” a valóság anyagát.

Paradox módon a filmbeli film készítője egy másfajta látásmód, a „gyermeki ártatlanság” megtestesítője; Bódy itt *felnagyítja* a távolságot az emberi szem korlátozottsága, valamint az érzékszerv technikai „meghosszabbítása” között. Az, hogy a gyerek által lefilmezett képanyagot a nyomozók a bűntény nyomaiként felhasznált „tényanyagként” kezelik, jelzi, hogy a kamera etikai terhet ró a használójára, még az ártatlan, gyermeki tekintet sem maradhat független, hanem implikálódik, érintett lesz, részese az eseményeknek. A gyermek látásmódja a fikció és a fantázia által pervertált (a nyomozóval való beszélgetésében, amelynek során a bűntényre vonatkozóan kérdezik, a gyermek azokról a képekről, fantasztikus történetekről számol be, amelyeket a látottakkal kapcsolatban a képzelete hozott mozgásba). Filmje, az amatőr dokumentumfilm nem őrzi meg a „tisztá dokumentum” jegyeit. Már a gyerek alkotó interpretációjában is beindul a „kettős vetítés”, amelyről Bódy elméleti írásaiban olvashatunk: valóság és fikció metaleptikusan felcserélhetővé válik. A filmben előállított „valóság” nyomok hálójaként kel életre (erre utal az amatőrfilm újrajátszásakor beékelt pornófilmrészlet, amely, ironikusan, „véletlenül” került oda, hiszen „az egy másik nyomozati anyag”).

A *Kutya éji dalában* a nyomok referenciája, Antonioni *Nagyítás* című filmjéhez hasonlóan, felfüggesztett, eldöntetlen, nincsen a képet megelőlegező, dokumentálható, tiszta valóság, csak ál-jelek és valós elemek összefonódott hálózata a szimuláció törvényei szerint. A filmkép mind a „valóság”, mind a valóságról előállított „nyomok” fogalmát idézőjelbe teszi, hiszen olyan „nyomokat” állít elő, amelyek referenciája, a derridai eltörlésben lévő nyom értelmében, felfüggesztődik. Ugyancsak a felfüggesztés állapotában marad az ál-bűntett és a bűntett, valamint a pap „eredeti” és „szimulált” identitásának kérdése. A film végén, a hajsza-jelenetben a hivatalos, nyomozó, azonosító kamera veszi üldözőbe a menekülő ál-papot; a kamera előli menekülés tulajdonképpen kimenekülés a „képből”, a szükségszerűen nyomként tételeződő vagy nyomként értelmezett képi világ jelviszonyaiból.

### **Remedializáció**

Haneke *Rejtély* című filmjét a vázolt elméleti megfontolások „posztmediális” újraírásának/újrágondolásának tekintem, mi több, egy olyan kritikai álláspont filmnyelvi megfogalmazásának, amelynek révén a kortárs rendező feltétel nélküli tisztelettel (és számos

---

Isabelle, Hanna, Michel, Jerzy, Laszlo szintén saját keresztnévükön szerepelnek. Az eljárás a dokumentumfilm valóság-hűség-elvének provokációjaként, dokumentum és fikció egymással való „fertőzöttségének”, „tisztátalanságának” jelzéseként van jelen ezekben a filmekben.



intertextuális elemmel, filmnyelvi utalással) adóz Antonioninak, vele együtt a modernitás által képviselt eszményeknek, és számos ponton kapcsolódik a Bódy Gábor által felvetett kérdésekhez, és ugyanakkor egy olyan posztmodern *trompe l'oeil*-t, furcsa hurkot visz a diskurzusba, amellyel jelzi, hogy a mediális nyom indexikalitásának kérdése, a szubjektum és a nyom viszonya napjainkban újragondolásra, átértékelésre szorul.

Haneke filmjében tematikus és stilisztikai, közvetlen vagy közvetett utalások egész hálójával találkozunk, amelyek révén a film a *Nagyítást* idézi. Mindkét film esetében a főhős szakmája a média világához kapcsolódik (Antonioni filmjének főszereplője, Thomas befutott divatfotós, Georges, Haneke főhőse pedig sikeres televíziós műsorvezető); ily módon lehetővé válik a film médiuma számára – mint ahogyan Bódy filmje is megteremti ezt a lehetőséget –, hogy más médiumokat építsen saját testébe, mintha éppen McLuhan tézisének vinnék színre, miszerint „(...) minden médium tartalma egy másik médium: az írás tartalma a beszéd, ahogyan az írás a nyomtatás tartalma, a nyomtatás pedig a távirásé.”<sup>28</sup> Vagy ha újabb keletű médiaelméletre akarunk hivatkozni, akkor a Bolter és Grusin szerzőpáros által bevezetett *remedializáció* fogalmához fordulhatunk: a remedializáció az általuk javasolt legáltalánosabb értelemben valamely médiumnak egy másik médiumbeli, egy másik médium általi reprezentációját jelenti. A fogalom korábbi használatától eltérően (amelyek értelmében a remedializáció jelentése arra vonatkozik, hogy az újabb médiatechnológiák tökéletesítik a korábbiakat), Bolter és Grusin remedializáción azt a formális logikát érti, amelynek révén az újabb médiumok átformálják a korábbiakat.<sup>29</sup>

Mindhárom filmben *tetten* érhetjük a remedializáció jelenségét: Antonioni filmje a fotográfiát „kebelezi be”, a filmkép, és egyáltalán, tágabb létösszefüggések megértéséhez a fotografikus rögzítés „paraboláját” ajánlja; Bódy filmjében a Super 8-as kézikamerázás valamint az elkészült videofelvételek képviselik a filmtestbe ékelt *másik* médiumot; Haneke filmje pedig az ismeretlen eredetű videofelvételekkel létesít intratextuális kapcsolatot. Továbbá, mindhárom filmben a bekebelezett médium – a fotográfia, a videó – által rögzített felvételek valamely feltételezett bűntényhez kapcsolódnak: Thomas a parkban készített fotókon egy gyilkosság nyomait véli felfedezni, egy holttestet, valamint egy pisztolyt tartó kezet; Bódy filmjében, mint láttuk, a gyerek által pusztán öncélúan, a filmezés kedvéért használt kameráról kiderül, hogy szintén gyilkosság(ok) feltételes nyomait rögzíti; Haneke filmjében pedig a látszólag harmonikus szakmai, polgári, családi életébe belopott videofelvételek Georges-t valamely elfeledett/elfojtott bűnténnyel, végső soron önmagával szembesítik.

### ***A reprezentáció játéka***

A médium és az egyén viszonyát tekintve érdekes hangsúlyeltolódást figyelhetünk meg az elemzett filmekben: Antonioni filmjében a fotográfus öntudatos művész, aki szakmai elismerésre, társadalmi presztízsrre a fényképezés révén tesz szert, ambíciói pedig a szakmán túlra, a művészi önkifejezés terebélyesedésére vezérlik. Bódynál a Super 8-as kamera használója egy gyerek, aki esetlegesen használja a kamerát, nem öntudatos művészként, hanem pusztán szórakozásból, a kamera az ő szándékától függetlenül rögzíti a „nyomokat”. Haneke filmje esetében pedig nem tudni, ki készíti a Georges-nak küldözgetett felvételeket, milyen autoritás áll a megfigyelő videokamera mögött, nem tudni, mi a videofelvételek, a „médium” üzenete.

<sup>28</sup> “(...) the ‘content of any medium is always another medium. The content of writing is speech, just as the written word is the content of print, and print is the content of telegraph” McLuhan, Marshall: *I. m.* 8.

<sup>29</sup> Vö. Bolter, Jay David – Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA – London, The MIT Press, 2000.

A Haneke által teremtett világ zsúfolásig tömve van a posztmédia korában a kultúrát közvetítő különböző médiumokra való utalással, CD-k, VHS-ek, DVD-k, videolejátszók, a Georges otthonában található hatalmas könyvespolc, valamint a Georges tévéműsorainak a háttérét képező könyvszimulakrumok formájában [2. kép.].

Míg Antonioninál és Bódynál az apparátus (*dispositif*) megmutatása a filmkép önreflexív pillanataként dekódolható, Haneke remedializált médiavilága a különböző közvetítő közegek – intézmények, szerepek, interperszonális kapcsolatok – révén megkonstruált identitás ingatagságát, instabilitását helyezi előtérbe. Haneke „performatív önellentmondásai”<sup>30</sup> szellemében, a média előtérbe helyezése a médiakritika szándékával történik, ironikus utalásképpen arra, hogy a posztmédia korában az identitás maga is szimulakrumszerű: Georges identitásának stabilitását éppen a megfigyelő kamera betolakodása általi fenyegetettség fogja megingatni.

Antonioni *Nagyítása az emberi szem* „meghosszabbításaként” felfogott apparátus kérdését gondolja újra és teszi *ars poeticájának* kifejezési eszközévé. Haneke „előre megfontolt”, a nézőt zavarba ejtő, a film menetében szisztematikusan elhelyezett megtévesztések révén „keveri gyanúba” ezt a nézetet. Egyrészt elmossa a tulajdonképpeni film képeinek valamint a film által „bekeretezett” képeknek, a megfigyelő kamera által rögzített felvételeknek a határát, másrészt visszalopja a képek közötti differenciát a befogadás tapasztalatába: gondoljunk a *Rejtély* híres kezdő képsorára, amelyben a néző hosszan kitartott, mozdulatlan kameraállásban szemlélhet egy háztömböt az utca mélyén elhelyezett kamera szemszögéből; a magát állóképpnek álcázott, látszólag transzparens filmképről kiderül, hogy a film diegetikus világának része, vagyis a néző a szereplők által nézett videofelvételeket láthatta. A következő képsorban már a szereplőket látjuk, amint azt keresik, hová helyezték el az utcán az ismeretlen eredetű, rejtélyes megfigyelő kamerát. Közben látjuk az utca nevét – *Rue des Iris* –, amely a *szem*, a *kameraszem* jelentését konnotálja. A megtévesztés abban áll, hogy az Iris utcából rögzített felvételek, valamint a tulajdonképpeni film képsorai technikailag folyamatos módon, ugyanabban a felbontásban, formátumban követik egymást, így a közvetlen képtapasztalat (transzparens kép), valamint a közvetítő felületek (beágyazott kép) egymásra íródnak, megfosztva a nézőt annak biztonságától, hogy a filmkép különböző szintjei között különbséget tud tenni. A tulajdonképpeni kamera a megfigyelő kamera „viselkedését” imitálja, illetve a megfigyelő kamera elhelyezése, mozgásai, szögei, pozíciói annyira változatosak, hogy bármiféle azonosítási kísérletet ellehetetlenít a filmbeli elágazó ösvények kertjében, így a néző magára marad abbéli igyekezetében, hogy dekódolja a nyomokat, illetve hogy valamely szubjektumpozíciót tulajdonítson a megfigyelő kamerának. Haneke filmjében a reprezentáció játéka a filmkép által előállítható igazságra kérdezik rá; ami „igazságnak” tűnik a diegézis egyik pillanatában, a rákövetkező átkeretezés felszámolja ezen igazságtartalmat. Haneke több „igazságot”, a valóság több verzióját engedi egymás mellett létezni, de a nézőtől megvonja annak a tudásnak a bizonyosságát, hogy bármelyik „bekeretezett” igazságot a többi „bekeretezett” igazság közül kiemelve és érvényessé tegye.

A reprezentációs szintek átlépésének, áthágásának metalepszisein (Gérard Genette) túlmenően Haneke filmje is elsősorban abból a szempontból érdekel bennünket, a jelen gondolatmenet kontextusában, hogyan viszonyul a nyom, az indexikalitás kérdéséhez. Végző soron mindhárom rendezőt az foglalkoztatja, hogy mi történik a nyommal, amely már nem funkcionál a valóság indexeként. Mindhárman azzal a vákuummal szembesítik a nézőt, amelyet az eltörlésben lévő nyom maga után hagy.

<sup>30</sup> Elsaesser, Thomas: Performative Self-Contradictions. Haneke's Mind Games, in *A Companion to Michael Haneke*, ed. Roy Grundmann, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, 1-50. old.

Antonioni fotográfusa egy olyan történetbe keveredik, amelytől eredetileg független, eredendően nem az ő története. Thomas lelkes értelmezője egy „talált” történetnek, amelyet fényképezés közben véletlenül rögzít. A nagyítás során azonban, ahogyan egyre elérhetőbb távolságba kerül a remélt bizonyíték, a legnagyobb felbontású nagyításon a „fehér morajlás” (Kittler) tapasztalható, az információ, a képi üzenet teljes hiánya: már semmi nem ismerhető fel a képen [3. kép.]. Végző soron úgy válik Thomas sajátjává a történet, hogy felismeri: a „fehér morajlást” egy másfajta kód szerint kell dekódolnia, nem a konkrét valóság, hanem a művészi elkötelezettség újratelemelt kódrendszerében.

Haneke televíziós műsorvezetője az első pillanattól kezdve a saját történeteként éli meg az eseményeket, és a bármiféle magyarázat nélkül küldözgetett videofelvételek (olybá tűnik, mintha a felvételek üzenete nem lenne más, mint McLuhan-i fordulattal élve, az üzenet maga) kimozdítják Georges-t biztonságos polgári, szakemberi pozíciójából, és belekényszerítik egy olyan értelmezési keretbe, amely annál nyugtalanítóbbá válik, minél inkább kiderül, hogy a „nyomok”, amelyekkel a felvételek szembesítik, a múltjába, régenvolt morális örvények felé sodorják. A Nagy Testvér-szerű megfigyelő apparátus látszólag öncélú provokáció-sorozatának kitett, ezzel egyidőben a saját lelkiismeretével szembenező Georges számára a videofelvételek által közvetített rejtélyes üzenetek egy „ismeretlen kód” szerint működnek, amelyek szembesítik a főhőst – és vele együtt a nézőt is – azzal a neurotikus mechanizmussal, amely révén a rossz lelkiismeretet externalizáció révén távolítjuk el magunktól, és a bűnbakot „odakint” keressük. Ilyenformán, a megfigyelő kamera pozíciója leginkább Georges lelkiismeretének küszöbén helyezhető el, mint amely voltaképpen a tudat által projektált képeket rögzít (ezt az értelmezést erősítik a traumatikus gyermekkori emlékeket felvillantó képek), de a film ugyanakkor törli is ennek az értelemlenőségnek a teljes érvényesíthetőségét (olyan képek is láthatóak a felvételeken, amelyek nem a gyermek Georges nézőpontjára utalnak). Haneke performatív önellentmondásai tehát itt is érvényesülnek, olyan értelmezési vákuumot teremtve, amelynek nyugtalanító idegensége a nézőt saját belső képeivel szembesíti, saját nyomainak felkutatására ösztönzi.

### ***Kivezetés az indexikalitásból az „etikalitásba”***

A reprezentáció játékein túlmenően, mindhárom rendezőnél a képek etikai dimenziója áll végső soron a kérdés fókuszában. Mindhárom rendező a képek és a „valóság” kapcsolatára, a képek által előállított „nyomok” referencializálhatóságára kérdez rá. A látott képek „igazi tartalmát” illetően Antonioni kétségek között hagyja a főhőst, és vele együtt a nézőt: vajon Thomas képei valóban egy gyilkosság nyomaát rögzítették? A gyilkosság vizuálisan rögzített nyomaival együtt a választ is eltörli kinagyított képek utolsó darabjának „fehér morajlása”.

A *Nagyítás* záró képsoraiban, a labda nélküli teniszjátékkal egyidőben a reprezentáció újabb fordulatot tesz: a játék emlékezetes performanszá alakul, amelyhez a fotográfus is csatlakozik, és a néző is bekapcsolódik a „játékba”, hiszen hallja – a filmkép hangeffektusainak közvetítésében – a nemlétező teniszlabda pattogásának hangját. A labda hiánya, az, hogy nélküle is játszható a játék, a gadameri értelemben véve a játszóinak a játék általi megelőzöttségét jelzi, a játék közösségformáló erejét. Mégis, valami megoldás, feloldás nélkül maradt a történetben: a kerítés válaszvonalja jelzi, hogy a játékosok *bent* vannak, míg a fotográfus *kívül* helyezkedik el. A játék révén megteremtődött egy konszenzus, egy közösség, mégsem egyértelmű, hogy Thomas feloldozódott volna az alól a feladat alól, amelynek immár elkötelezettjévé vált. Hiszen a bűn *ott van*, akkor is, ha a bűnjelek törölődtek. A bűnt nem lehet meg nem történné tenni, de jóvátétel nélkül tovább terjed. A fényképész csak a bűnjelről tanúskodhat – a bűnjel pedig levált a bűnről. Ennek a tudásnak, a bűntudatnak a terhe

választja el a kerítésen kívül levő fotográfust – nevezhetjük immár a szó eminens értelmében művésznak – a játszó világától. Arra döbben rá, hogy feladata több, mint a bűnjel tanúsítása, tovább kell lépnie. A jóvátételt a művészet nem végezheti el, de figyelmeztet, emlékeztet a jóvátételre. A művész feladata, hogy rávegye a potenciális bűnöst (akár a nézőt) az önvizsgálatra. A feladat tehát nem a „valóság reprezentációja”, a valóság reprezentálhatóságába vetett hit összeomlásának pillanatában a művészi reprezentációnak egy újabb minősége körvonalazódik, a művészet igazi feladata sejlik fel: megakadályozni, hogy a bűn menedékjogot nyerjen.

Bódy Gábor filmjének központi kérdései szorosan kapcsolódnak az Antonioni *Nagyítás*ában felmerülő kérdésekhez: rögzíthető-e valamiféle retorizálatlan, a kamera számára önmagát tisztán adó „tényanyag” (Bódy kifejezésével: „tény-nyomréteg”)? Meddig tart a dokumentum, és hol kezdődik a fikció? Létezik-e tiszta, ártatlan tekintet abban az értelemben, hogy valóban azt látja, ami „van”? A dokumentarista filmkészítés eszközeinek a felhasználásával, de a dokumentarizmus határainak felmutatásával Bódy voltaképpen szintén a művészi reprezentáció feladatára kérdez rá a filmjében. A dokumentum és a fikció lényegi összetartozása médiumelméleti kérdésként tevődik fel, de az etikai vonatkozás dimenziói nyílnak meg, az ismeretelméleti és médiumfilozófiai kérdések pedig a személyes érintettség, a saját felelősség, a bűn kérdőjeleivé, a művész és a művészet szerepének újragondolásává alakulnak át Bódy filmes önvallomásában. Az egyébként sokak által érthetetlennek tartott filmnek a szerzői intencióhoz valószínűleg legközelebb eső értelemlehetősége, „titkos üzenete” éppen akkor válik evidenssé, ha Bódy szerepjátékából, a főszerepre való önjelöléséből indulunk ki.<sup>31</sup> Ebben az önvád és büntudat által kimélyített mederben a *Nagyítás* kérdései tevődnek fel újra a művészet és a jóvátétel viszonyára vonatkozóan.

Haneke filmjében ugyancsak az etikai dimenzió mélységei tárulnak fel. A Georges életébe betolakodó videofelvételek nem *előzetes* események nyomait rögzítik, legalábbis nem az események konkrét valóságvonatkozásában, hanem olyan helyszínekre, nyomok *üres helyeire* utalnak tulajdonképpen, amelyekre Georges el *fog* menni az ön-nyomozás során. Ezáltal Haneke megfordítja a nyom temporalitását: Georges maga fogja ráírni saját narratív identitását az eltörölt nyomok üres helyeire, eljátszva a maga etikai performanszát, amelynek során megpróbálja lehámozni a múltbeli traumára ráakódott rétegeket, megpróbál visszatérni a gyökereihez, „közvetítetlen” énje magvához, az egykoron elkövetett, elfojtott bűn mélyrétegéhez.

Azt, ahogyan Haneke filmje a nézőt a képtapasztalat – és egyben önmaga – retrospektív felülbírálatára kényszeríti, amelynek során a néző értelmezési stratégiái sorra felfüggesztődnek, hogy végül önmagához, saját önértéséhez, spirálszerűen megnyíló etikai önvizsgálatához jusson el, Thomas Elsaesser *metaleptikus indexikalitás*nak nevezi.<sup>32</sup> Haneke számára a kép etikai dimenziója válik kiemelt jelentőségűvé, amely szorosan kapcsolódik a „valóság” reprezentálhatóságának kritikai felülvizsgálatához, a művészet igazságának újragondolásához: (Bódy szavaival) *Hol a „valóság”? Rekonstruálható-e a múlt, jóvátehető-e a múltban elkövetett bűn? Végző soron: mi a művészet szerepe, mi a művészet igazsága?*

<sup>31</sup> Kovács András Bálint írja: „1999 októberében került napvilágra, amit néhány rendőrön kívül senki sem tudott, és sokáig nem is volt képes elhinni, nevezetesen, hogy Bódy Gábor titkosszolgálati ügynök, vagyis besúgó volt a hetvenes években. A *Kutya éji dala* zavarosnak tűnő története ennek a ténynek a fényében ordítóan világos. A *Kutya éji dala* Bódy rejtett önvallomása.” Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*, Tanulmányok, Budapest, Palatinus, 2002, 277-278.

<sup>32</sup> Elsaesser, Thomas: *I. m.* 65.

### ***Konklúzió: túl a „valóságon”, a művészet igazsága***

Jelen tanulmányban, az indexikalitás elméleti kérdéseit követő komparatív elemzésben olyan filmekről esett szó, amelyekben az sejlik fel, hogy a bennük tematizált igazságkeresés végső soron a művészet örök kérdése. Antonioni, Bódy és Haneke jelen elemzésben összekapcsolt filmjei azt vizsik színre, hogy az „új” művészeti ág, a film a művészetelmélet „rég” kérdéseivel szembesül, azokat aktualizálja, fogalmazza újra.

Mindhárom film az indexikalitás kritikai revízióját hajtja végre, és a kép etikai dimenziójának, a művészet igazságának a felismerése felé irányítja a nézőt, az értelmezőt. A műalkotás igazságvonatkozása elhibázott, mondja Hans-Georg Gadamer, ha a valóságreferencia vonatkozásában értjük. A költészetben, a művészetben az igazság fogalma eloldódik a valóság fogalmától: „Akkor költői egy szöveg, ha ilyen igazságvonatkozást egyáltalában nem tesz lehetővé, vagy csak egy másodlagos értelemben engedi azt érvényesülni. (...) A nyelvi műalkotásnak saját autonómiája van, és ez annak az igazságra vonatkozó kérdésnek a felfüggesztését jelenti, mely egyébként az akár kimondott, akár írásban rögzített kijelentéseket igazként vagy hamisként minősíti.”<sup>33</sup>

Az elemzett filmalkotásokban a „valóság”-fogalom relativizálódását érhetjük tetten. A „valóságtól”, a valóság reprezentálhatóságának kényszerétől eloldódó művészetnek más áttételekben, más viszonyrendszerekben kell újraértelmeznie magát, abból a belátásból kiindulva, hogy a képek nem a „valóságra”, hanem újabb és újabb képekre, (önmagunk helyén tátongó) szédítő mélységekre nyílnak. Amint Antonioni egyik írásában olvashatjuk: „Tudjuk, hogy a megtalált kép mögött a valósághoz közelebb álló másik kép rejtőzik, és e mögött megint másik, és ez utóbbi mögött is van egy újabb. Egészen egy abszolút, titokzatos valóság képéig, amelyet nem láthatunk meg soha.”<sup>34</sup> Vagy Bódy gondolatát idézve: „A képek végtelen jelentésekre nyíltak. A világ határtalanul vonzó és fenyegető, biztató és óvatosságra intő, megfejtethetlen látványkehely.”<sup>35</sup>

Egy ekként értelmezett kép- és megértésfolyamat részeként olvasható a három különböző időszakban, a modernizmus, a neovavantgárd konceptualizmus valamint a posztmédiák korában született film, amelyek – Bódy filmelméletének szellemében – szériaként, egy képsor elemeiként illeszthetők egymáshoz; ahogyan a szövegek is szövegek viszonylatában, úgy a képek is képek hálójában sejlenek, képekkel együtt válnak láthatóvá, a film médiumának hatástörténeti ívében, önértésünk részévé.

## **BIBLIOGRÁFIA**

- Antonioni**, Michelangelo: *Írások, beszélgetések*, szerk. Zalán Vince, Budapest, Osiris, 1999.
- Barthes**, Roland: *Világokamra*. Jegyzetek a fotográfiáról, ford. Ferch Magda, Budapest, Európa, 2000 [1980].
- Bazin**, André: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*, Budapest, Osiris, 1995.
- Bódy** Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk. Zalán Vince, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006.
- Bolter**, Jay David – **Grusin**, Richard: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA – London: The MIT Press, 2000.

<sup>33</sup> Gadamer, Hans-Georg: „Az »eminens« szöveg és igazsága”, ford. Tallár Ferenc, in uő: *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 188. old.

<sup>34</sup> Antonioni, Michelangelo: *Írások, beszélgetések*, szerk. Zalán Vince, Budapest, Osiris, 1999. 11. old.

<sup>35</sup> Bódy Gábor: *I. m.* 204.

- Derrida**, Jacques: Grammatológia, Transzformálta Molnár Miklós, Életünk – Magyar Műhely, 1991.
- Doane**, Mary Ann: "Indexicality: Trace and Sign: Introduction.", in *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2007, 18(1): 1-6. old.,  
<http://differences.dukejournals.org/content/18/1/1.full.pdf>, elérés: 2011.05.01.
- Doane**, Mary Ann: "The Indexical and the Concept of Medium Specificity.", in *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2007, 18(1): 128-152. old.,  
<http://differences.dukejournals.org/content/18/1/128.refs>, elérés: 2011.05.01.
- Dubois**, Philippe: *L'Acte photographique*, Paris-Bruxelles, Nathan&Labor, 1983.
- Elsaesser**, Thomas: Performative Self-Contradictions. Haneke's Mind Games. in *A Companion to Michael Haneke*, ed. Roy Grundmann, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, 1-50. old.
- Gadamer**, Hans-Georg: „Az »eminens« szöveg és igazsága”, ford. Tallár Ferenc, in uő: *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 188-201. old.
- Genette**, Gérard: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióg*, Pozsony, Kalligram, 2006.
- Havasréti József**: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a Magyar neoavantgárdban*, Budapest, Typotex, 2006.
- Kittler**, Friedrich: *Optikai médiumok*. Berliini előadás, 1999, Ford. Kelemen Pál, Budapest, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005.
- Kovács András Bálint**: *A film szerint a világ*. Tanulmányok, Budapest, Palatinus, 2002.
- Lefebvre**, Martin: „The Art of Pointing. On Peirce, Indexicality, and Photographic images”, in *Photography Theory (The Art Seminar, II)*, ed. James Elkins, New York, Routledge, 2007.  
[http://concordia.academia.edu/MartinLefebvre/Papers/112841/The\\_Art\\_of\\_Pointing\\_On\\_Peirce\\_Indexicality\\_and\\_Photographic\\_Images](http://concordia.academia.edu/MartinLefebvre/Papers/112841/The_Art_of_Pointing_On_Peirce_Indexicality_and_Photographic_Images), elérés 2011.05.10.
- McLuhan**, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge, MA – London, The MIT Press, 2001 [1964.].
- Mulvey**, Laura: *Death 24x A Second: Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion Books, 2006.
- Pál Gyöngyi**: „Ikon és index vagy szimbólum? Hová tűnt a fénykép jelentése?”, in *Apertúra Filmelméleti és Filmtörténeti Szakfolyóirat*, 2010, 3. sz., <http://apertura.hu/2010/tavasz/pal>, elérés: 2011.05.10.

## KÉPMELLÉKLET

1. kép. Bódy maga játssza el a pap szerepét: szerep és identitás. *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983)



2. kép. Szimulákrum-identitás a posztmédia korában. *Rejtély* (*Caché*, Michael Haneke, 2005)



**3. kép.** A „fehér morajlás”, a képi üzenet teljes hiánya: már semmi nem ismerhető fel a képen. *Nagyítás (Blow-Up)*, Michelangelo Antonioni, 1966)

